MEDYAYI NASIL SORGULAMALI?

Toplum ve Bilim

67 GÜZ 1995

Meltem Ahıska **Medya, küresellik ve yerellik**

Mahmut Mutman **Televizyonu nasıl sorgulamalı?**

Sevda Alankuş-Kural **Medyada 'öteki': Türbanlılar ve Kürtler**

Ayşe İnal **Haberde yanlılık**

Nedim Karakayalı **Orhan Gencebay projesi**

Orhan Tekelioğlu **Türk popunun tarihsel arkaplanı**

Nezih Erdoğan **Ulusalcılığın ve sömürgeciliğin melodramı: Yeşilçam**

Nuran Erol **New York Times gerçeği nasıl kuruyor?**

Deniz Yenal **Edward Said'de oryantalizm, emperyalizm ve kültür**

Toplum ve Bilim

67 GÜZ 1995

Meltem Ahıska
Medya, küresellik ve yerellik **6**

Mahmut Mutman
Televizyonu nasıl sorgulamalı? **26**

Sevda Alankuş-Kural
Türkiye'de medya, hegemonya ve ötekinin temsili **76**

Ayşe İnal
Yazılı basın haberlerinde "yapısal" yanlılık sorunu **111**

Nedim Karakayalı
Doğarken Ölen: Hafif müzik ortamında ciddi bir proje olarak Orhan Gencebay **136**

Orhan Tekelioğlu
Kendiliğinden sentezin yükselişi: Türk Pop Müziği'nin tarihsel arkaplanı **157**

Nezih Erdoğan
Ulusal, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı **178**

Nuran Erol
Söylem olarak ideoloji: New York Times örneği **199**

KİTAP ELEŞTİRİSİ

Deniz Yenal
Edward Said, oryantalizm, kültür ve emperyalizm üzerine **215**

İLETİŞİ

Afitap Boz
Türkiye'de tabelalarla iletişim **227**

KİTAP TANITIMI **236**

M. Stokes: **The Arabesk Debate** (N. Karakayalı)
Barr, Wolmark, Craig: Popüler kültür, bilim kurgu ve cinsiyet üzerine kitaplar (Ö. Özkal)
A. Wernick: **Promotional Culture** (B. Şenova Şimşek)
V. Flusser: Teknik görüntü felsefesi üzerine kitapları (S. Günaydın)
S. Bukatman: **Terminal Identity** (Ö. Özkal)
R. Bojlby: **Shopping with Freud** (O. Sezgi)

DERGİLERDEN **261**

Toplum ve Bilim

BİRİKİM YAYINCILIK
VE TİC. LTD. ŞTİ. ADINA SAHİBİ
Ömer Laçiner

YAYIN YÖNETMENİ
Tanıl Bora

YAZI KURULU
Ulus Baker • Necmi Erdoğan
Oğuz Işık • Orhan Koçak
Mahmut Mutman • Erol Taymaz
Meyda Yeğenoğlu

66. SAYI EDİTÖRÜ
Mustafa Şen

SORUMLU YAZIİŞLERİ MÜDÜRÜ
Tanıl Bora

KAPAK VE SAYFA DÜZENİ TASARIM
Ali Artun • Ümit Kıvanç

UYGULAMA
Hüsnü Abbas • Suat Aysu

DİZGİ
Maraton Dizgievi

OFSET HAZIRLIK
İletişim Yayınları

KAPAK VE İÇ BASKISI
Ayhan Matbaası

YAZIŞMA ADRESİ
Konur Sokak 24/4
Kızılay 06640 Ankara
Tel. 425 36 00 • 425 20 71 • Fax: 425 18 15

BİRİKİM YAYINLARI
Klodfarer Cad. İletişim Han
Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel. 516 22 60 • Fax: 516 12 58

Toplum ve Bilim'de yayımlanan yazılar *Sociological Abstracts* indeksinde yeralmaktadır.

KAPAK: "Söz Fato'da" adlı reality-show'un basın ilânından.

YAYIN DANIŞMA KURULU
Asaf Savaş Akat / Asu Aksoy
Korkmaz Alemdar / Tosun Arıcanlı
Korkut Boratav / Ayşe Buğra
Reşit Canbeyli / Ümit Cizre
Alain Duben / Atilla Eralp
Selçuk Esenbel / Sureia Faroqhi
Nilüfer Göle / Ümit Hassan
Banu Helvacıoğlu / Fatma Işıkda
Huricihan İslamoğlu İnan
Kemal İnan / Ahmet İnsel
Deniz Kandiyoti / Nihal Kara
Aykut Kansu / Reşat Kasaba
Çağlar Keyder / Eser Köker
Levent Köker / Şerif Mardin
Ünal Nalbantoğlu / İlber Ortaylı
Oğuz Oyan / Ayşe Öncü
Doğan Özlem / Jale Parla
Mithat Sancar / Ömür Sezgin
İlkay Sunar / Burhan Şenatalar
Şirin Tekeli / İlhan Tekeli
Isenbike Togan / Zafer Toprak
İhsan Tunalı / Aydın Uğur
Galip Yalman / Faruk Yalvaç
Deniz Yenal / Zafer Yenal
Nurhan Yentürk

Bu sayıda...

Toplum ve Bilim'in elinizdeki medya özel sayısını hazırlarken önümüze koyduğumuz amaç, hem uluslararası bir disiplin olan medya çalışmaları alanındaki paradigmaları ve araştırmaları lâyığıyla yansıtabilmek, hem de Türkiye'de medya üzerine yerli incelemeler ve argümanlar sunabilmekti. Bu alanın uzun tarihinin ve özellikle son yıllarda yükselen dinamizminin getirdiği, hem çalışma nesnelerine, hem de çalışma yöntemlerine ilişkin çeşitlilik bu görevi zorlaştıran bir etmen oldu. Sonuç olarak, bazı noktaların zorunlu olarak dışarıda bırakılmasına rağmen, *Toplum ve Bilim* okurlarını ve sosyal bilimcileri memnun edeceğini umduğumuz bir özel sayıyla karşınızdayız.

Meltem Ahıska'nın "Medya, Küresellik ve Yerellik" başlıklı yazısı medyanın küreselleşme sürecinin en önemli boyutunu oluşturduğu varsayımında odaklanıyor. Ahıska, tarih boyunca dünya tasarımlarının nasıl değiştiğini gösterdikten sonra, modernliğin dünya tasarımının farkına dikkatimizi çekiyor. Ahıska'ya göre, bugün haber ve imge dolaşımının sürati ve yoğunluğuyla doruk noktasına varan ve dünyanın sıkıştırılması ve tekleştirilmesi demek olan küreselleşme verili sayılmaması gereken karmaşık bir süreçtir. Dolayısıyla, neyin küresel diye tanımlandığına dikkat etmek, medyatik ve küresel değerlerin yerel bağlamlarla nasıl karşılaştığını ve bu karşılaşmanın çıkardığı evrensellik-yerellik tartışmalarına ilişkin, basit karşıtlıkların ötesine giden bir bakış açısı geliştirmek önemli görevler haline geliyor. "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?" isimli makalesinde Mahmut Mutman, Ahıska'nın ele aldığı globalliğin en önemli taşıyıcısı olan televizyonu inceliyor. Mutman, öncelikle, medyayı kavrama ve araştırma biçimlerinin televizyonun kavranışını nasıl etkilediğini, öte yandan yeni ve dinamik bir aygıt olarak televizyonun bu kavrayışı nasıl değiştirdiğini tartışıyor. Daha sonra, televizyonun ekonomik mantığını, ideolojik işlevini ve kültür içinde de-

ğişen yerini gösteriyor. Televizyonun basitçe bir iletişim aracı olarak düşünülemeyeceğini, artık bir toplumsal bağlam haline geldiğini belirten Mutman, insanları bilgilendiren, uzağı yakına getiren bir teknolojik başarı olarak sunulan televizyonun aslında bir temsil etme krizinin ifadesi olup olmadığını soruyor. Bu temsil sorunsalı bağlamında, Mutman'a göre, televizyonu ortadan kaldırma veya düzeltme önerilerinin ötesinde televizyonun temsil ettiği bakma ve görme alanına müdahale eden sanatsal pratikler önem kazanıyor.

Sevda Alankuş-Kural, Türk medyasında kültürel azınlıkların temsil edilme biçimlerine bakıyor. Bu zor konuya yaklaşımında Alankuş-Kural, öncelikle soruna ilişkin yakın tarihimizdeki gelişmeleri izliyor ve son yıllarda kültürel ifade biçimlerindeki açılımların önemini vurguluyor. Daha sonra, medya çalışmaları alanında kültürel temsile ilişkin analitik yaklaşımların ve yöntemlerin tartışmasını yaparak bunları Türk medyasının çözümlemesine getiriyor. Alankuş-Kural'a göre, Türkiye'de de medya, özellikle TV programları "ötekiler" oluşturmuş, böylece toplumsal norm uyumsuz, yanlış, olumsuz görülen birilerine göre kurulmuştur. Yazılı basın haberlerini konu alan yazısında Ayşe İnal ise, haberlerin basitçe dış dünyada olan bitenlerin anlatımı olmadığını, gerçekliği kuran bir söylem olduğunu gösteriyor. İnal'a göre, neyin "haber değeri" taşıyıp taşımadığını ve bir haberin nasıl anlatılması gerektiğini belirleyen meslekî, ideolojik ve kültürel kurallar olduğu için haberlerin yanlılığı da kişisel değil, sistematik ve yapısal bir yanlılıktır. İçerik çözümlemesi ve söylem çözümlemesi gibi değişik haber inceleme yöntemlerini tartıştıktan sonra polis-adliye ve intihar haberlerini inceleyen İnal, özellikle birinci tür haberlerin esas görevinin okuyuculara ahlâksal telkin olduğu ve suçun ve sorumluluğun tanımını kapatma eğilimini taşıdığı sonuçlarına varıyor. İnal'a göre, eleştirel ve özgürlükçü bir yaklaşımın egemen olması için haber ve medya hakkında bir araştırma geleneğinin kurulması gerekli.

Nedim Karakayalı, bizi "popüler"in anlamı üzerine düşündürten, arabesk üzerine makalesinde bu tarzı esas olarak Orhan Gencebay ile anmak gerektiğini ileri sürüyor. Karakayalı'ya göre, 1960'ların dönüşümü endüstriyel ve kültürel ürünlerin kesiştiği yerde oluşan hafif müziği getirmiş, Gencebay ise, bu hafif müzik ortamından "ciddi" bir kaçış projesi olarak ortaya çıkmıştır. Bir besteci olarak müzikal özgünlüğünün yanısıra, Gencebay'ın şarkı sözlerinin soyutluğu felsefî bir tavrın varlığına işaret etmektedir. Karakayalı, "doğmadan ölen" bu felsefeyi metropoliten kentin sokaklarından, kaotik yaşamından toplanmış parçalar olarak görüyor; izleri şoförün, işportacının, fahişenin deneyimlerinde silinen bir evcilleştirme çabası. Ne var ki "tümüyle hafif müziğin araçlarına dayanarak" kurulan bu ciddileşme stratejisi, hafif müziğin çıkışsız girdabında son bulacaktır. Karakayalı, işte bu yokoluşun toplumsal kaydını yeniden düşünmeye davet ediyor bizleri. Orhan Tekelioğlu ise, Türk müzikal serüvenine tarihsel ve panoramik bir bakış geliştirdiği makalesinde, bambaşka bir izleğin peşine

takılıyor: kültürel tartışmanın önemli bir odak noktası olmuş "Doğu-Batı sentezi" kavramının müzikteki gelişimi. Cumhuriyeti kuran resmî paradigmanın oluşturmak istediği sentezin ne olduğunu, sonuç olarak ortaya çıkan sentezin niçin ve nasıl bundan farklı olduğunu gösteriyor. Tekelioğlu'na göre, yerel özellikleri klasik senfonik müzik bağlamına oturtarak oluşturulmak istenen zorlama Batı-Doğu sentezinin yerine, hafif müzikten arabeske değişen varyasyonlarıyla kendiliğinden Doğu-Batı sentezi ortaya çıkmıştır. Böylece yerel direnç galip gelmiştir, ama Tekelioğlu'na göre, eğer sözkonusu politikalar olmasaydı Türk müziğinin ne yönde gelişeceği sorusu da bakî kalmaktadır.

Türk sinemasını "kolonyal söylem" çalışmaları bağlamında incelemeyi öneren Nezih Erdoğan böylece yerli sinemaya ilişkin çalışmalara ve tartışmalara yepyeni bir boyut getirmiş oluyor. 1960'lardaki "Yeşilçam sineması-sanat sineması" karşıtlığını, sonraki "ulusal sinema" tartışmalarını bize hatırlatan Erdoğan, ister karşı çıksın ister taklit etsin Türk sinemasının nasıl hep Batı'ya göre konumlandığını gösteriyor. Erdoğan'a göre, melodram türünün Türk sinemasında ağır basması, hem bu gerilimli konuma, hem de melodramın toplumsal dönüşümün (göç, kentleşme) allegorisi olma ve çelişkileri (kültürel, sınıfsal) uzlaştırabilme özelliklerine bağlıdır. Bu karmaşık ideolojik ve kültürel kuruluşun psikanalize dayanan bir okumasını örneren Erdoğan, böyle bir okumanın açabileceği düğümleri Atıf Yılmaz'ın "Karagözlüm" filmi bağlamında sergiliyor. Son olarak Nuran Erol, *New York Times* üzerine çalışmasında uluslararası iletişimin nasıl sorunlu bir alan olduğunu gösteriyor. Habermas'ın iletişim kuramını söylem çözümlemesi yöntemiyle biraraya getiren Erol'un çalışması bir bakıma haberlerin sistematik yanlılığının somut bir örneğini veriyor. *New York Times*'ın söyleminde kimin konuştuğunu ve ne söylediğini gösteren Erol'a göre, temel bir dönüşüm geçirmekte olan Sovyet toplumunun bu karmaşık ve özgün deneyimi, *New York Times*'ın özel bakış açısı altında bir dizi kategorik karşıtlığın içine hapsolmuş ve sonuçla Sovyet deneyiminin anlatımı olmaktan ziyade Amerikan sorunlarının, beklentilerinin ve korkularının ifadesine dönüşmüştür.

Toplum ve Bilim'in önümüzdeki 68. sayısı "küreselleşme" konusunda yoğunlaşacak. Bu konuyu iki sayı boyunca sürdürmeyi planlıyoruz. Arkasından Psikanaliz kuramını 'kullanan' çalışmaların yeraldığı bir sayı hazırlıyoruz. 71. sayıdan itibaren ise, her sayı özel bir konuya ayrılmayacak; bazı sayılar özel bir konu etrafında örülürken, bazı sayılar müstakil makalelerden oluşacak.

Medya, küresellik ve yerellik

*Mehtem Ahıska**

Her felsefe aynı zamanda bir felsefeyi gizler; her kanı bir sığınaktır, her sözcük bir maske.
Friedrich Nietzsche

Küreselleşme kavramından son zamanlarda sıkça söz edilir oldu. Bunu, en başta ulusal sınırlardan ve beraberinde getirdiği yüklerden kurtulmanın, dünyalı olmanın yeni teknolojiler sayesinde nihayet yaratılmış bir imkânı olarak değerlendirenlerin yanısıra, "bize ait" olanı yıprattığı, bozduğu, güdükleştirdiği gerekçeleriyle müthiş bir tehdit olarak da algılayanlar var. Bu mesele politik sonuçları itibariyle dallanıp budaklanıyor, çetrefilleşiyor. Ulusal kültür, kimlikler, farklılıklar gibi konuların gündemde olduğu bugünlerde küresellik/evrensellik karşısında yerellik tartışması kavramsal bir açımlama faaliyetinin ötesine geçip, gerek iktidar politikaları gerek de muhalif politikalar açısından hayati bir yer ediniyor. Medya bu tartışmalarda en baş köşeye yerleşen olgulardan biri. Çünkü kanal, aracı anlamına gelen ve bu tanımdan çıkarak bir dolayımı gösteren "medium" ya da çoğul haliyle medya, gündelik hayatımız içinde dolayımdan çok, doğrudan bir müdahaleye işaret eder oldu. Düzen polikacılarının medyayı iktidarları uğruna kullanmakla onu her kötülüğün kaynağı olarak göstermek arasında gidip gelen tavrından, medya dışı durmaya çalışan alternatif gazetelere, hatta cinayet işleyip, "medya gelsin, öyle teslim olurum" diyen işadamına kadar uzanan çok değişik düzeylerdeki çeşitli örneklerde medyanın toplum yaşantısını tam göbekten ilgilendiren belirleyici bir rol üstlendiğini, olumlu ya da olumsuz bir norm haline geldiğini, ya gözetici ya da kuşatıcı bir gerçeklik kazandığını görmemek mümkün değil. Medya bu merkezî rolü üstlenerek, kimileri için küreselleşmenin, kendi dışına açılmanın faydalı bir faili, kimileri için ise "Batılı", "hıristiyan", "emperyalist" yoz değerlerin baş taşıyıcısı sayılıyor.

Bu yazıda, medya yoluyla gündeme geldiği haliyle küresel/yerel kültür kav-

(*) Sosyolog, yazar.

ramlarını irdelemeye çalışacağım. Kavramların ait olduğu çerçevelere değinerek ve daha çok da bu çerçevelerin barındırdığı çelişkili süreçlere işaret ederek. Öte yandan böyle bir çabanın ayrılmaz bir parçası saydığım ve belki de en önemsediğim yanı olan politik/ahlâkî sonuçları da gözden kaçırmamak gerektiğini düşünüyorum; bu doğrultuda ipuçu mahiyetinde gördüğüm bir kaç soruyu gündeme getirmek istiyorum. Ancak böyle bir girişimin varsaydığı kuramsallaştırma çabasının kendine ait konumu ve duruşu meselesine girmeden devam etmek mümkün değil.

Politikanın belirli bir yerle bağlantılandırılması ulusçu çerçeveler içinde daha tanıdık bir temadır. Ama ulusu ve ulusun varsaydığı mekân olarak yurdu temel almayan muhalif politikalar, örneğin daha evrensel bir birlik hedefine yönelen bir tür eleştirel Marksist düşünce, yerle bağlantısını büyük ölçüde yitirmiş durumdadır. İçinde yeşerdiği toprakların ikliminden fazlasına ihtiyaç duyan, bu sınırlara hapsedilmekte hep bir eksiklik yaşayan bir düşüncenin evi yoktur. Edward Said'in, "tanıdık toprakların güvenliğiyle bizi kuşatan sınırlar ve engeller aynı zamanda hapisaneler haline gelebilir" (Said, 1990: 365), vurgusunda dile geldiği gibi, hep sürgündeymiş gibi yaşayan, en önemlisi eve dönüş umudunu yitirmiş bir muhalifliğin kendi açmazları olduğunu düşünüyorum. Belirli bir yerle bir türlü uyum içinde örtüşemeyen düşünce, inandırıcılığından, kendini sınama gücünden kaybediyor. Karşımıza "ya sev ya terket" diye çıkan milliyetçi, faşizan bir slogan, bu açmazı yaşayanları ustalıkla tam kalbinden vuruyor. Ben kendi adıma, eleştirelliğin bu zaman ve mekân içinden çıkabileceğini, dönüştürme faaliyetinin ancak varolandan hareket edebileceğini ve sonuçta dönüp "burayı" ev edinmekten başka bir umudu olamayacağını, bu anlamda yerelliğin-geçmişin, coğrafyanın, kültürün- çok önemli olduğunu düşünmekle birlikte, bulduğu sınırlarla yetinen ve giderek bu sınırları sevmeyi öğrenen bir gerçekçi olmak istemiyorum. Çünkü beslendiğim bir çok kaynak, bana umut ve heyecan veren birçok şey, içine doğduğum yerelliğin ve zamanin dışından, başka bir tarihten geliyor. Bunları yerelliğin "sahiciliği" adına inkâr etmek çok fazla bir kayıp olarak görünüyor. Öte yandan yerelliğin sınırlarını aşabilecek olan nedir? Evrensellik mi? Evrenselliğin tarihsiz ve soyut bir kurgu olduğunu ve bu tarihsel kurgunun içinde maddi bir çok ezilmeyi, çeşitli baskı ve sömürü mekanizmalarını işleten hiyerarşileri gizlediğini düşünüyorum. Bir kurtuluş ütopyasıyla şekillendirilmeyen (bir anlamıyla tarihsel olarak kendinden kurtarılmayan) bir evrenselcilik düşüncesi, dönüp dolaşıp pratikteki kör işleyişi kayıtsızlıkla onaylamaya varıyor. Ancak bu kurtuluş ütopyasının da zamansızlığa ve yersizliğe mahkum bir biçimde hep "dışarıda" kalması, bir türlü yerleşememesi onu maddiyatçılıktan, dünyevi sorunların alçakgönüllüğünden ve bunlar içinde sınanmaktan, dolayısıyla somut bir disiplinden mahrum ediyor. "Evsizliğin dünyanın kaderi haline geldiği" (Heidegger, 1977) bir dünyada, bir yanda şiddet ve kanla kendine bir yer edinmeye çalışan köktenci, özselci,

milliyetçi düşüncelerin, öte yanda sürgün edilmiş eleştirel muhalif düşüncelerin ve daha gönlü rahat bir biçimde her türlü eleştiri kıstasını reddeden bir görelilik eğiliminin ortasında, evrensel/yerel kültür ikiliği içinden çıkılmaz bir açmaza dönüşüyor. Böyle bir dünyada, her kişinin kendi *saydığı* kültürü benimsemek, onu savunmak hakkının teslim edilmesi kadar, onu eleştirmek, düşüncesinde ondan uzaklaşmak hakkının da politik anlamıyla varolmasını savunmak gerek. En azından ilke düzeyinde. Bugünlerde bu iki hakkın da meşruluğu hayli sorunlu. İsmail Beşikçi, Fikret Başkaya gibi düşünürler birincisine örnekse, Salman Ruşdi de ikincisi sorunlu varoluşa örnek sayılabilir.

Sonuçta galiba giriş niteliğindeki bu tartışma, yani konumsallık meselesinin kendisiyle uğraşmak, çok fazla meseleye el atan ve birçoğunu derinlemesine tartışmayan bu yazının temel kaygısı haline geliyor.

Dünya tasarımları ve tarihsellik

Toplum kuramları epey zamandır "dünya" ya kavramsal bir bütünlük olarak başvurmakta. Ancak bu kavram herhalde hiç bugünkü kadar bir öncelik kazanmamıştı. Toplumsal düşünce, somut anlamıyla kürenin sınırlarının keşfinin getirdiği bir sınırsızlık hissini ve "başka bir dünya yok"la birlikte müthiş bir sınırlanmışlığı birlikte ele almak durumundadır. Bir zamanlar sınırsız olarak tasarlanan ve sonsuz kaynaklar barındırdığı düşünülen "dünya" bugün hem kuramsal hem de fiziksel olarak çok daha gündelik bir kategori haline gelmiştir. Ancak kürenin insanlar tarafından algılanmasının sadece teknolojik gelişmelerle açıklanamayacak, toplumsal deneyimlere denk düşen bir tarihi olduğunu da belirtmek gerekiyor.

Rönesans Avrupası'nda insanların "dünya"yı algılama biçimleri bugünkünden, hatta yüzyıl öncesinden çok farklıydı. İnsanlarla nesnelerin, söz ile eylemin ayrışmadığı sözlü kültür yaşantısında, dünya insanlardan ayrı duran bir nesne değildi. Eylemlilikte bulunan insanı çevresiyle ve yabancı doğayla etkileşim içinde gören bu kültürde insanların dünyayla ilişkileri-Foucault'daki anlamıyla düzen, im ve dil tasarımlarının temellendiği kavramsal şema- *benzeştirme* yoluyla kurulmuştu: dünyanın içinde olma hali olarak. (Foucault, 1970) Bu varoluş halinde sözcükler ve şeyler arasında, dünya tasarımıyla dünyanın kendisi arasında bir uçurum yoktu. İnsanlar "dünya"yı kendi pratik eylemlerine benzeştirerek, kendi yakın kültürlerinin suretinde tarif ediyorlardı. Dünyayı önlerinde uzanan, soyutlanmış bir mekân olarak algılamıyorlardı. Seyyahlar yola düşüp başka diyarlara vardıklarında onları kimi zaman dostça, kimi zaman düşmanca karşılayan başka insan topluluklarıydı. 17. ve 18. yüzyıllarda dünya ile insanlar arasında bir mesafe belirdi. Yazının ve özellikle matbaanın kültüre egemen olmasıyla nasıl söz eylemden ayrı, nesnelleşmiş bir işaret anlamı edindiyse, dünya da haritası çıkarılacak bir dış mekân haline geldi (Ong, 1991). Kapitalizmin sermaye birikimi sürecinde

dünya, üzerinde iş yapılacak, fethedilecek bir kaynak deposu olarak görüldü. Paranın sağladığı soyut değişim değeriyle mekânlar birbirine bağlanarak dünya kavramında birleştirildi. Pratik hayattan çıkarak benzeştirme yoluyla dünyayı algılama, yerini dünyayı işaretlerle soyut olarak temsil etmeye bıraktı. Modernite, bu anlamıyla bir dünya resminin çizilmesi dönemidir. Bu dönemde "dünya" gözleyen öznenin karşısında ve üstünde bir nesne olarak tasarlanır. Ve bu resim ancak çerçevelendiğinde anlamlandırılabilir bir düzen kazanır. Çerçeveleme yoluyla bütün tutarsızlıklar ve düzensizlikler elenerek türdeş, birleşik ve tümüyle anlaşılabilir bir mekân yaratılır. Dünyanın pratikte fethi, sınırları çizilmiş bir resim, ya da çerçevelenmiş bir sergi alanı olarak dünya fikrini önvarsayar. Bu çerçevelenmiş dünyanın bir içi, bir dışı, bir merkezi, bir kıyısı vardır; kendi içinde hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir sisteme, yapıya sahiptir. Modernist düşünürlerin dünya karşısındaki tavrı da -çoğu kez kendi çabasının çaresizliğini içinde taşısa bile- gözlemek, kendini mesafeye, dünyanın üstünde bir yere koyarak dünyaya bakmak, dünyayı anlamak, yorumlamak şeklinde anlaşılır. Ve gözleyenin kendisi, konumu bu anlamlandırma ilişkisi içinde görünmez kalır; bu konum kendi yokluğuna denk düşecek şekilde evrensel, dolayısıyla nesnel sayılır.

Coğrafyacı Derek Gregory modernite içinde bir sergi alanı olarak tasarlanan dünyanın, bugün, yeni iletişim ve bilgi teknolojileriyle birlikte tasarımının da değiştiğini iddia ediyor (Gregory, 1994). Artık dünyaya bir resim olarak bakmıyoruz. Dünya karşısındaki düzenleme, denetleme gücümüzü; mesafeli yerimizi kaybettiğimizden, giderek yabancı ve düşman görünen nesnellik, bir zaman kendini merkez sayan öznelliğin altındaki zemini oyduğundan, bu sınırları oynaklaşan sergi alanında sürekli yolculuk ediyoruz, yer ve kılık değiştiriyoruz. Bugün çeşitli kuramlarda önemli bir yer tutan yolculuk teması bu hareketliliğe, bir türlü kendini dünyaya göre, dünyayı da kendine göre ayarlayıp netleyemeyen, saptanamayan oluş haline işaret ediyor. Kültürün kelime kökünün içerdiği yeşeren, büyüyen ve ölen bir organizma anlamının yerine, kurgulanmış tarihsellikler, yer değiştirmeler, birbirine karışmalar şeklinde anlaşılacak bir yolculuk metaforu konuyor (Clifford, 1992). İçinde yolculuk ettiğimiz dünya artık karşımızda nesnel bir bütünlük olarak değil, ancak akışına yer yer karışabileceğimiz bir göstergeler dünyası gibi duruyor. Gösterenle gösterilen, nesneyle im, gerçekle temsil arasındaki ilişki bu kez tümüyle kopmuş oluyor. Dünya ile insan arasındaki ilişki tümüyle değişiyor, kişinin dünyayı anlamak bir yana, bir zamanlar kendine vehmettiği etkileme gücü tersine çevriliyor. "Artık kişi kendi varlığının sınırlarını üretemez, kendini ne oynayabilir ne sahneye koyabilir, artık kendini bir ayna olarak üretemez. Şimdi sadece bir ekrandır o, etkileme ağlarında bir kontak noktasıdır." (Baudrillard, 1990:133).

Postmodernist diye adlandırılan çeşitli düşünürler tarafından betimlenen ancak eleştirisiz bir biçimde, neredeyse hazla karşılanan bu durum, dünya içinde yaşayan insanları merkezsizliğe, sonsuz göreliliğe, bu ana ve sonuçta gerçek-

sizliğe mahkûm eder gibi görünüyor. Bugünün dünya tasarımındaki açmaz, bir yandan pratik ve fiziksel olarak bütünlenmiş bir dünyanın içinde süregiden parçalanma ve dağılmadır. Yolculuk bakışı içinde, "evsizlik ve göçmenlik" (Chambers, 1994) dünya kültürünün geri döndürelemez bir koşulu sayılırken, gerçek sınırlara çarpıp geri dönmenin ya da gerçek anlamda göçmen olmanın somut acısı metafora kaldıramayacağı bir yük bindiriyor. Yaşanan ana ve görünene bağlanan postmodernizmin, bu açmazların bir yanını sabitlediği , yani aynı anda, parçalayan ve birleştirenin, akışkan kılan ve engelleyenin dinamiğini barındıramadığı söylenebilir.

Ancak zaman ve mekân kavramlarıyla birlikte, küre kavramının da bir tarihi olduğunu hatırladığımızda ve bu tarihin maddî hayatın üretiminin ve yeniden üretiminin tarihinden kopuk olmadığını düşündüğümüzde, kimilerimizce kıyamet işaretleri kimilerimizce de cehennemi bir şenlik olarak algılanan bu durumun nasıl örgütlenmekte olduğunu anlamak için bazı ipuçlarına ulaşmak yine de mümkün görünüyor. Elbette belirli bir yerde durup bakmaya çalışarak.

Modernizmin hiçbir yerden bakışının karşısına postmodernizm her yerden bakışı koyar. Biri dünyaya yukarıdan, uzaktan bakanın konumunu gizleyerek yok ederken, diğeri konumun boyutlarını çoğullaştırarak, akışkanlaştırarak ve görelileştirerek sonuçta bir konum fikrini iptal eder. Eleştirel bir düşüncenin, kendi sınırlarını bilen, bunları da açıkça tartışmasının içine koyan ve kendi sorgulanması için başkalarına sunabilen bir bakışı olabileceği savunulabilir. O zaman hangi coğrafyadan ve zamandan, hangi politik projeye ait, hangi derde yazılmış olarak konuştuğunu açık eden bir konumsallıkla bakmak ve kendine bakılmasına izin vermek mümkün olabilir. Ve böyle bir bakış, en azından düşünce düzeyinde, birden fazla dünya tasarımının olabileceğini kabul ederek başlar; egemen olanın karşısına evrensellik iddiasında deliksiz bir kuramsal bütünlükle çıkmaktan ziyade, sorgulama eyleminin kısmiliğinden ve tarihselliğinden başlayıp henüz olmayan bir bütünlük özlemine uzanır. Bu bütünlüğün şu anki evsizliğinden duyulan endişeyi de bir sorun olarak önüne koyar.

Küresel kültür

Böyle bir bakışla küresellik/yerellik kavramlarına ve medya bağlamına dönersek, önce kavramların kendisiyle ilgili bir dizi kuramsal açmazla karşılaşıyoruz. Tarihsel olarak yok olanın/yok edilenin ruhunu, daha maddeci bir deyişle fikrî izdüşümünü, gecikmeli yansımasını bugüne düşürdüğünü düşündürecek şekilde bazı kavramlar merkezî bir hale geldi. Mekân kavramı bunlardan biri. Malların ve sermayenin dolaşımı dahil her türlü iletişim yoluyla mekânın daraldığı, sınırlandığı, kapitalizmin yayılmasıyla birbirine benzetildiği bu dünyada mekânsallık, coğrafya, neredeyse kaybolanın telaşı içinde, belki de bir direniş mevzii olarak kuramlaştırma çabasının önemli bir boyutu oldu. Bugün kapitalizmin

dünya kapitalizmi olarak kendisini sadece fikrî düzeyde değil maddî olarak da gerçekleştirmeye oldukça yaklaştığı söylenebilir. Marx şöyle demişti: "Bir yanda sermaye, ticaret -örneğin alım-satım- karşısındaki her türlü yerel engeli, bütün dünyayı kendi pazarı olarak elde edebilmek için yıkmak zorunda; öte yandan bir yerden bir yere hareket için gerekli zamanı en aza indirmek için de mekânı zaman yoluyla yok etmeye çalışıyor." (McLellan, 1976: 111). Marx için kuramsal bir kurgu olan dünya kapitalizmi, şimdi dünya ölçeğinde, özellikle yeni iletişim teknolojileri yoluyla mekânı gerçekten yok ederek kendi gerçekliğine varıyor. Zamanın dünya çapında örgütlenmesi mekânsallığın yerini alıyor. Kapitalizmin dünya ölçekli hale gelmesi küreyi daha önce hiç olmadığı kadar daraltıyor. Kürenin sınırlarının tasarım ya da temsil yoluyla çizildiği bir dünyada değil, sınırların insanların üzerine geldiği bir dünyada yaşıyoruz. Bu da bize sadece ciddi ekolojik kaygılar getirmiyor. Küre kavramı daralıp sıradanlaştıkça, artık yabancı olanı ve fethedilmeyi bekleyeni değil; insanlaştırılmış ve bu süreç içinde tersine çevrilerek gayri-insanîleşmiş olanı, dolayısıyla bir yandan nasıl başedeceğimizi bilmediğimiz bütün kötülükleri, evin dışına dışımıza attığımız çöplerin çoğalıp bize dönmesi gibi, ulus dışı artıkları, bir zamanlar çok kullandığımız deyimle tarihin çöp tenekesini; bir yandan da aslında çelişkilerle malul bir uluslararası sermaye hareketini ikame eden, olmayan, hayali bir birlikteliği düşündürüyor.

Robertson'a göre küreselleşme, dünyanın sıkıştırılarak tekleştirilmesi. Ve bu tek dünya fikri dünyayla ilgili değişik imajların bir bütün içinde eklemlenmesini mümkün kılıyor (Robertson, 1990). Bir zamanlar merkezden çevreye, gelişmişten gelişmemişe, Batı'dan Doğu'ya doğru hareket eden, belirli bir yöne sahip olan modernleşme, gelişme fikri ya da bunun sömürücü yanını gösteren emperyalizm fikrinin yerine bugün hakim olarak tek bir dünyanın yaratılmasından, parçaların yönsüz bir şekilde birbirine eklemlenmesinden söz ediliyor. Dolayısıyla 'küresel kültür' 20. yüzyılın sonunda yeni bir olgu olarak ortaya çıkıyor.

Ama nedir bu 'küresel kültür'? Bu sürecin dinamikleri nedir, failleri kimdir ve belirgin işaretleri nelerdir? Bu konuyla ilgili yazında kültürel küreselleşmeyi bir gerçeklik olarak alan ya da tam tersine onun varlığını reddeden aşağı yukarı aynı sayıda çalışmaya rastlamak mümkün. İşin tuhafı her iki savı desteklemek için de yeterli veri varmış gibi görünüyor. Aslında bu alanda epeyce bir karmaşa olduğu söylenebilir; birinci sorun, başta da belirttiğim gibi politik tavır alışla son derece bağlantılı bir konu olduğundan bu alanın çeşitli politik değerlerin hücumuna uğramış olması. İkincisi de, kültürel küreselleşme tartışmalarında kullanılan kavramların tanımlarındaki belirsizlik. "Yerel", "ulusal" , hatta "kültür" kavramlarının nasıl tanımlanacağı, hangi düzeylerde ele alınacağı konusunda bir netlik yok.

Küreselleşme kavramsal bir merkezîlik kazanmadan önce dünya çapındaki bilgi ve kültür dolaşımıyla ilgili iki temel yaklaşım vardı. Gelişmeci kuramlar, modernleşme fikirleriyle uyumlu olarak, gelişen ülkelere bilgi ve kültür aktarımının gelişmeye katkısını vurguluyordu. Bu görüş, "serbest bilgi akışı"nın me-

deniyetin temeli olduğunu varsayıyordu. Daha sonra bu görüşe karşı, "serbest ama dengeli bilgi akışı"nı savunan eleştiriler geldi. Bu eleştirilere göre, merkez ülkelerden çevre ülkelere, özellikle de ABD'den Üçüncü Dünya ülkelerine doğru akan ve yayılan bilgi bir hakimiyet ilişkisi yaratıyor, tabi olan ülkelerin sahici kültürlerini yok ediyordu. Bu çerçeveyle ilişkili olarak tanımlanan kültür emperyalizmi tezleri de ulus-devletler temelinde belirlenen eşitsiz yapıyı vurguladı. Ancak yeni olarak ortaya çıkan kimi olgular, örneğin ulus-ötesi şirketler, devletler-arası politik ve iktisadi örgütler, ulus devletlerin zayıflaması, varolan kuramsal çerçeveyi zorlamaya başladı. Kültürel engellerin yıkılması ve kültürlerin birbirine karışmaya başlaması, ve bu ilişkinin büyük ölçüde yönsüzleşmesi anlamında küreselleşme kuramlarının, eski çerçevelerin sahipsiz bıraktığı boşluğa yerleştiği söylenebilir.

Ancak bu konuda daha maddî açıklama girişimleri de var. Kültürün küreselleşmesini medya şirketlerinin küreselleşmesi olarak tanımlamak gibi (Smith, 1990). Daha önce yerel olarak sahip olunan bilgi ve eğlence sektörü şimdi ulus-ötesi bir düzeyde, bir avuç şirket tarafından dünya ölçüsünde denetleniyor. Bugün dünyada müzik endüstrisinin %65ini 5 büyük şirketin yönettiği, ya da film endüstrisinde dünya pazarının %90'ınını 7 şirketin elinde tuttuğu düşünülürse (Garnham, 1990), bu tanımlamanın maddi temeli daha açık olarak görülebilir. Smith'e göre, ulus birimi içinde sermayenin işleyişini düzenleyen yasaların ortadan kalkmak durumunda kalması, yani düzenli bir iktisattan düzenlenmemiş bir iktisada geçilmesi ve sınırları hiçbir denetime bağlı olmaksızın aşan bilgisayar ağının güçlenmesi küreselleşmenin iki temel itici gücü. Ancak Smith bu koşulların, en beklenecek sonuç olan kültürel tekelleşmeden, kültürlerin aynılaştırılmasından başka türlü sonuçlar da doğurabileceğini söylüyor; sıkı denetimlerin kalkması ve teknolojinin yaygınlaşıp erişebilir hale gelmesiyle rekabet koşullarına yeni aktörlerin dahil olması, bir bakıma medya bireyselliğinin yaratılması gibi. Bu da içinde kitle iletişim araçlarının, kitle toplumunun sonu fikrini taşıyor. "Dünya medyasının, aynen otomobil ya da uçak endüstrileri gibi, üç ya da dört küresel şirketin elinde toplanacağını kestirmek güç değil. Ancak aynı zamanda hem kamu sektöründe, hem de özel sektörde bir çok yeni şirketin pazara daha kolayca erişebileceği bir durum hayal etmek de mümkün." (Smith, 1991:41). Smith'in iyimserlik adına öne sürdüğü tablonun içimize ne kadar su serptiği ayrı bir tartışma konusu, ama vurgusundaki önem bence sürecin çelişkili yanlarını düşündürüyor olması. Çünkü sermaye hareketi anlamında bile küreselleşmenin dinamikleri kültür emperyalizmi çerçevesinin çizdiği kadar basit değil. Çok katmanlı, çok parçalı, merkez-çevre yönlülüğü içinde belirlenemeyecek ama aynı zamanda eşitsiz ve asimetrik bir durumu kabul ederek başlamak gerekiyor. Bu da aslında birçok tekil sürecin incelenmesi gerektiğini ortaya koyması açısından önemli.

Merkez ülkelerdeki bir çok şirket uluslarasılaşırken, ABD'deki medya şirketle-

rinin buna bir istisna oluşturması ilk çetrefil örnek. ABD'deki medya ortamının devlet tarafından yıllar boyu sıkı bir şekilde düzenlenmiş olması, Amerikan şirketlerinin ülke dışına çıkmak konusunda kendilerini emniyetsiz hissetmelerinin bir nedeni olarak gösteriliyor. Dünyanın kültürel olarak Amerikanlaştırılmasından söz edilirken, bir yandan da Amerikan kültür ve medya şirketlerinin Avrupa ve Japon sermayeleri tarafından ele geçirilmesi yaşanıyor. Japon Sony şirketinin Amerikan *CBS Records* ve *Columbia Pictures* şirketlerini satın alması, Avustralyalı Murdoch'un çeşitli Amerikan şirketlerini ele geçirmesi akla gelen ilk örnekler. Medya ve çeşitli kültür endüstrilerindeki tekelleşme hareketi bakımından bir zamanların merkez/çevre çerçevesi varolan durumu açıklamıyor. Öte yandan başka şirketleri yutarak büyüyen dev tekellerin kalıcı hakimiyeti de tartışmalı. Gerçi büyük şirketler büyük avantajlara sahip; yan endüstrileri de kendi bünyelerine katarak kârlılıklarını en üst düzeye çıkarmaya yöneliyorlar. Örneğin bir film üretim şirketi, aynı filmin oyuncaklarını, kitaplarını üreten şirketleri, çeşitli ülkelerdeki dağıtım kanallarını da elinde tutuyorsa kârlılığını teminat altına alıp bir kaç katına çıkarabilir. Ancak buna rağmen bu dev tekellerin işlerliğinin ne düzeyde olduğu, kültür endüstrilerinin sürekli yenilik isteyen doyumsuz piyasasında yeterli esnekliği gösterip gösteremeyeceği, işletme ve yatırım masraflarını en az düzeyde tutan ve müthiş bir hareket kabiliyeti olan "bağımsız" şirketlerle rekabet karşısında sarsılıp sarsılmayacağı ise epeyce tartışılan bir konu. İtalya'da Berlusconi'nin yarattığı ve ona politik iktidarın da kapılarını açan Fininvest tröstünün parçalanmanın eşiğine gelmesinde politik faktörler kadar, kapitalist piyasa içindeki işlerliğinine ilişkin meselelerin de rol oynayabileceğinin düşünülmesi gerek. Eleştirel iktisatçıların genel olarak ulus-ötesi dev şirketler için söylediği, kültür endüstrisindekiler için de geçerli: "1970'lerin başında çok-uluslu şirketlerin yaptıkları, yaygınlaşan iktisadi dengesizlik dalgaları karşısında kimi sığınaklar yaratabilmek için gösterdikleri politik ve kurumsal çabaları yansıtıyordu. Ulus-ötesi şirketler ne kadir-i mutlak bir güce ne de kendi başlarına yeni bir dünya iktisadını belirleyecek donanımlara sahiptir." (Gordon, 1988:64). Bu nedenle, kültür alanındaki sermayenin merkezîleşmesi anlamında küreselleşmeden tamamlanmış ve işleyen bir sistem olarak söz etmek zor. Çok fazla gerilim ve çelişki taşıyan bir süreç bu.

Kültürel anlamda küreselleşmenin sık sık işaret edilen bir başka boyutu da özellikle son yıllarda büyük hacimlere ulaşan kültür ve medya ürünlerinin uluslararası dolaşımı. Konulu filmlerin, televizyon programlarının alım-satımının yanısıra yepyeni bir olgu olan uydu teknolojisi sayesinde birçok televizyon kanalı yerel pazarlara hiçbir düzenlemeye tabi olmaksızın dalıyor. Kültür endüstrilerinin tekelleşmesinde kendine düşen role ters olarak medya ve kültür ürünlerine kaynaklık etmede birinci sırada ABD yer alıyor. Amerikan yapımı filmler bütün dünya pazarlarını kaplamış durumda; aynı şekilde Amerikan televizyon dizileri ve çeşitli programlar bir çok ülkedeki televizyon kanallarını besliyor. Ancak bu alanda

da küreselleşme açısından ilginç bir nokta var. Amerikan televizyon programlarını için seçilen hedef pazarların başında bekleneceği gibi çevre diye adlandırılan ülkeler gelmiyor. Bu konuda biri 'gelişmiş', diğeri 'az gelişmiş' bir ülkeden iki örneğe bakarsak, verilerin tarihi biraz eskimiş sayılsa da, şaşırtıcı bir sonuç çıkıyor. 1971'deki sayılarla: Hindistan'da devlet tarafından işletilen televizyondaki Amerikan kaynaklı programların oranı %10'dan az; öte yandan İtalya'daki RAI-1 ve RAI-2 kanallarında programların, sırasıyla %53 ve %55'i Amerikan kaynaklı (Lealand, 1984). Benzer bir sonuca varan başka bir araştırma ise, Amerikan televizyon programlarının Üçüncü Dünya ülkelerine akışının marjinal olduğunu gösteriyor. Ve yine şaşırtıcı bir şekilde, programcılık açısından kendi kaynaklarına en çok bağlı kalan ülkelerin başında Hindistan, Tayvan, Suriye, Gana, Tunus, Uganda, Arjantin, Pakistan ve Türkiye sayılıyor (Lee, 1980). Araştırmacı bu marjinalliğin nedenini bu ülkelerde sömürülecek pek fazla bir medya kaynağı olmadığına ve yine bu ülkelerdeki alım-satımı garantileyen düzenlemelerin yeterli bir düzeyde varolmamasına bağlıyor. Sonuçta bugün birçok medya araştırmacısının üzerinde anlaştığı bir olgu, Amerikan ürünlerinin baş pazarının Avrupa olması. Avrupa Birliği'nin bu konudaki telaşı, ithal edilen kültür ve medya ürünlerine kota ve sınır koyma çabası da bunun bir sonucu olarak değerlendiriliyor.

Kültürel küreselleşmeyle ilgili olarak yukarıda değindiğim iki noktadan-kültüre yatırım yapan sermayenin tekelleşmesindeki dinamiklerden ve ürünlerin dolaşımındaki durumdan- iki sonuç çıkarılabilir. Birincisi ulus-ötesi şirketlerin, her ne kadar kendi ülkelerindeki iktidarla yakın bağları olsa da, devletle yakın temas içinde önemli, hatta zaman zaman belirleyici bir politik etki gücüne sahip olsalar da, kendi tekil kârlılıklarını gözetmekten vazgeçemeyecekleri. Kamusal politikadaki rolleri ile özel çıkarlarının her zaman örtüşmeyebileceği, yani iktisadi dinamiklerle politik dinamiklerin birbirine indirgenmemesi gerektiği. Ve buna ek olarak her ne kadar bir uluslararasılaşma ya da küreselleşmeden söz edilse de, ulus-devletlerin sermayenin hareketi için bir parkur açma, gözetme anlamında düzenlemeler yaparak, varolan düzenlemelerin sınırlarını genişleterek hâlâ çok önemli, vazgeçilmez bir rol oynadığı. Yerel pazarların yapısının da bu çerçevede ürün dolaşımının haritası açısından önemli bir payı olduğu.

Çıkarılabilecek ikinci sonuç ise, daha spekülatif bir anlam taşıyor. Gelişmiş ülkeler arasındaki iktisadi ve politik iktidar çekişmelerinin giderek daha fazla önem kazandığı, bu sırada çevre ülkelerin bu kültürel bloktan kopma ve kendi aralarında bloklaşma eğilimleri taşıdığı iddia edilebilir. Özellikle İran üzerine çalışmaları olan Sreberny-Mohammadi bunu yeni bir fırsat olarak görüyor. "Görülüyor ki hâlâ sınırlı ve düzenlenmemiş medya pazarlarına sahip Üçüncü Dünya ulus-ötesi kültür aracılarına özellikle çekici gelmiyor, belki de bu ironik bir biçimde Üçüncü Dünya medya sistemlerine kendileri için üretim yapmak ve Batı Kültürel Ağından kurtulmak, sistemden kopmak için büyük bir koz veriyor." (Sreberny-Mohammadi, 1993: 128). Bu tartışma kültürel küreselleşme,

dünya kültürünün türdeşleşmesi tezlerine karşı bir sav getiriyor.

Ancak belki tam bu noktada kültür dolaşımının sınırını genişletip meseleye bir kez de daha geniş bir tanımla bakmak gerekir. Çünkü şu ana kadar tartışma sadece kültür endüstrilerindeki sermaye hareketi ya da kültürel ürünlerin dolaşımıyla sınırlı kaldı. Oysa kültür ve medya ürünlerinin uluslararası planda bizzat dolaşması kadar, onları başarılı kılan 'sihirli formüller'in benimsenmesi, 'özgün' sayılan üretimlerde bu formüllerin adapte edilerek kullanılması da çok önemli. Özellikle Türkiye'de televizyon kanallarındaki birçok yarışma, müzik, hatta haber programının, kökenleri Amerikan televizyonlarına dayanan belirli formüllerin, formatların kopyalanması yoluyla üretildiği görülebilir. Bu da, içerik olarak yerelleştirilse de, belirli biçimlerin kendi sınırlarını ve ve bir biçimin bizatihi taşıdığı anlamları başka kültürel ortamlara taşıdığı, dayattığı anlamına gelmektedir.

Ayrıca, kültüre sadece bir içerik olarak değil, Raymond Williams'ın tanımladığı anlamıyla bütün bir yaşama biçimi olarak (Williams, 1993) bakmaya başladığımızda kültür dolaşımının kültürel ürünlerden ibaret olmadığını, sınırlarının daha geniş olduğunu düşünebiliriz. Kapitalizmin bir dünya sistemi olmaya yaklaştığı bu dünyada kapitalizmin en genel dinamiklerinden çıkan bir yaşama kültürünün, zaman ve mekân anlayışının, faaliyetlerin ve genelde kültürel ürünlerin değerlenme şeklinin bütün dünyayı kaplayacak şekilde aynılaşmakta olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca sadece kültür ürünlerinin değil, gündelik tüketim ürünlerinin de beraberinde bir yaşama şekli getirdiği, ihtiyaçlarımızı tanımlamaya çalışıp buna cevap verdiği de işin içine katılırsa, küresel kültürün yaygınlaşması için ille de medya gibi hemen işaret edilebilir failler aramamıza gerek kalmıyor. Kapitalizm sınır tanımayan gelişmesiyle, her yerdeliğiyle faili meçhul bir küresel kültür yaratmaya devam ediyor. Küresel kültürü, en genel paydalarıyla kapitalist bir örgütlenme içinde belirlenmiş yaşantı diye tarif edebiliriz belki, ve böyle tarif ettiğimizde maddî hayatın üretimi ve yeniden üretimiyle bağlantılarını biraz daha fazla kurmuş olabiliriz. Ancak böyle bir çerçeve de kültürel anlamda bir türdeşlik sonucu getirmiyor. Robertson'un dile getirdiği, günümüzün tüketimci küresel kapitalizminde arzın evrenselliği ile talebin yerelliği ve tekilliği arasındaki gerilimin (Robertson, 1991) çok çeşitli düzeylerde incelenmesi gerek. Marx tarafından bütün gelenekleri yıkacağı, bütün bağları çözeceği düşünülen kapitalizm böyle saf bir gelişme göstermedi. Bulduğu her şeyi yuttuysa da ayrıştırıp, sindiremedi; çok katmanlı bir hiyerarşiler ve iktidarlar ağı yarattı. Ürünlerin ve sermayenin dolaşımının önündeki engelleri kaldırırken, insanların ve emeğin dolaşımının önüne yeni bölünmeler, yeni engeller çıkardı. Yerel diye adlandırılan farklı taleplerin küresel içinde yok edilip türdeşleştirilmekten ziyade, nasıl kodlanıp yeniden işlendiği, yerel imgelerin nasıl yeniden dolaşıma sokulduğu, hazır bulunan farklılıkların nasıl birbirine eklemlenerek yeniden üretildiği ve konumlandığı, küresel/yerel dinamiğini anlamak için oldukça önemli.

Yerel kültür

Küreselleşme tartışması beraberinde hemen yerellik kavramını getiriyor. Bu kavram da farklı bakış açıları çerçevesinde farklı anlamlar yükleniyor. Küresellik içindeki çoğulculuğu vurgulayarak, postmodernist bir bakış açısıyla, birbirinden ayrı yerel kültürlerin küresel kültür içinde yanyana durabilmesinin mümkün olduğunu iddia edenler olduğu gibi; yerel kültürlerin sahiciliğinin tehdit altında olduğunu düşünenler de var. Aslında yerel kavramının da hangi düzeyde neyi ifade ettiği hayli bulanık. Çoğu kez yerel kavramı ulusal düzeyle özdeşleştiriliyor. Yerel kavramı ulusallıkla tanımlanarak küreselin karşısına konup, bir ikiliğin içine yerleştiğinde, yerellik düzeyinin kendi iç çelişkileri de görünmez kalıyor. Sanki ulusal kültür baştan verili bir bütünlük alanıymış, sınıfa, ırka, toplumsal cinsiyete dayalı çelişkiler, farklılıklar yokmuş gibi. Oysa küreselin saf ve bütünsel bir alan olmaması gibi, yerel de kendi içinde eşitsizliklere, hiyerarşilere sahip. Üstelik de her yerellik biriminin içinde sınırsız sayıda farklı yerellikler, şehirler, kasabalar, mahalleler ve hane kültürleri bulmak mümkün. "Uluslarası ilişkilerde, 'yerel' düzey küresel karşısında yerel sayılabilir ama ülke içi ilişkilerde, birbiriyle çekişen farklı 'yerel' kimlikler ve sesler barındıran 'ulusal' kendi başına bir mücadele alanıdır." (Sreberny-Mohammadi, 1993: 129). Sreberny Mohammadi giderek bölünen bu kavramlar karşısında, daha dinamik bir kavramlaştırmayı seçip, "yerel içindeki küresel, küresel içindeki yerel" ifadesini kullanmayı tercih ediyor.

Öte yandan, yerelliği sadece kültürel boyutlarıyla sınırlayıp tanımlamanın bir çıkış yolu olduğu düşünülebilir. Sonuçta, kültürün kurucusu olan diller bir toprağa yazılmıştır. Bu anlamda bir dizi simge, mit, anı, kahraman, olay ve gelenek popüler bilinçte birbirine dolanarak bir coğrafya üzerinde paylaşılan bir kültür yaratır. "....kolektif kimlikler her zaman tarihsel olarak özgüldür çünkü paylaşılan anılara ve bir devamlılık hissine dayanır." (Smith, 1990:180) Yerel kültürün böyle bir tanımı, yerellik içindeki çelişkilerin o tarihsel özgüllük içinde hangi şekiller aldığını ve almakta olduğunu anlamak için kullanılabilir. Ama bir yandan da, her türlü yerel geleneği pazara sürmek için yerelliğin duvarlarını yıkan, yerelliğin kolektif hafızasını parçalayan kapitalizmin dinamiği insanları bu sahici sayılan simgelerden büyük bir hızla yoksun bırakmaktadır. Yerel de yersizleştirilmektedir. Geriye kalan, ulusal bir bütünlük hayali içinde manipüle edilen bir kolajdır. Üstelik bu kolaja sürekli yerelliğe yabancı unsurlar dahil olmaya devam eder. İçinde yaşadığımız toplumsal yerellik bu melezliğe sayısız örnek sunuyor. Daha ulusallaşma sürecinin başlarında Türk halk müziği merkezî kategorisini yaratan radyo, bu müziğin birbirinden farklı kültürleri yansıttığını, Türk olmayabileceğini ve kendi yerel üretiliş-tüketiliş biçimlerini ve geleneklerini yok saydı. Bu kimi yerelliklerin imha edilip daha geniş bir yerellik olan ulusal kültür içine yerleştirilmesi anlamına geliyordu. Bugün türkülerden çıkan temaların Batılı çalgılar ve düzenlemelerle birleştirilmesini yozlaşma saydığı-

mızda hangi sahiciliğe başvurduğumuz belli değil.

Kültürel anlamda sahicilik arayışı, içimize dönmek gibi görünmekle birlikte dışarıdan bir bakışı, egemen kültürlerin tasnif edici bakışını yansıtıyor. Bu bakış, göz altına aldığı kültürü dondurup nesneleştiriyor ve iç dinamiklerini, çelişkilerini dışarıdan bakan için önemsizleştiriyor. Batı teknolojinin ve bilginin, Doğu sahici kültürlerin alanı gibi görülüyor. Batı pazarı, Doğu'dan gelecek hakiki, özgün kültür ürünlerine kucak açıyor. "Sahicilikten söz etmek, her zaman, sanki halklar ve kültürler zamanın dilinin dışında yaşıyorlarmış gibi, geleneğe kapanma ve koruma öğesi olarak gönderme yapmaktır. Onları antropolojik bir bakış içinde zaptedip, sanki antropoloğun temsil ettiği Batı'nın hareketini, dönüşümünü, kesintisini yaşamıyorlarmış gibi yalıtılmış, 'eleştirel bir mesafe'ye koymaktır" (Chambers, 1994:.82)

Bozulmaya, melezleşmeye karşı direnip sahici konumlara çekilmek ne kadar hayaliyse ve "öteki"ye bakışı yanılamaksa, yerel kültür kavramı da o kadar hayali bir kapalılık ve devamlılık varsayıyor. Küresel kültür dediğimiz kolaj sürekli olarak yerel kültürleri kodlayıp sıraya ve hizaya sokarken, yerel denilen kültürler de küresel kültür denilen cisimsiz varlığı kodluyor. Onu bir tehdit olarak, bir umut olarak, o anda, o yerellikte talepler ne yöndeyse, düşman ya da kurtarıcı ilan ediyor. Yerelin kendi dışıyla karşılaşmasına yakın zamanlardan çarpıcı bir örnek verilebilir. Geçenlerde Sıvas'ın henüz televizyon seti girmemiş bir köyüne, televizyon kamerası girdi, çünkü bu köydekiler uçan daire gördüklerini iddia ediyordu. İddianın gerçekliği bir yana, köylülerin televizyonculara verdikleri tepki ilginçti. Yetkili gördükleri bu kerli felli kişilere televizyon kameraları önünde yaklaşık olarak şunu ifade ettiler, "uçan daire görmekten hoşlanmadık ama bunlar yol, su, televizyon vb. çeşitli ihtiyaçlarımızın karşılanmasını sağlayacaksa, bundan da ancak memnun oluruz." Olağandışının bir zamanlar olduğu gibi kolektif yaşantı içinde öyküleştirilmesi yerine bu kadar sıradanlaşıp pragmatik bir düzeyde algılanması ancak, bakkalında deterjan olup da akan suyu olmayan bir yaşantıda, böyle bir tarihsel anda mümkün olabilirdi. Bir kere bağlar çözülmeye başladıktan sonra yerellik kendini korumak için hiçbir kültürel kapalılıktan fayda umamaz artık, belki sadece başka türlü bir bütünlükte hatırlanmayı bekleyebilir. Kendini kurtarmak için de soyut bir küreselliğe çağrıda bulunur. Polatlıların şehrin girişine, "Türkçe söyledik anlamadılar, bir de İngilizce söyleyelim" deyip, *"We want to be a city"* (İl olmak istiyoruz) diye bir afiş asması gibi.

Medya nelere kadir?

Çoğunlukla medya yoluyla aktarıldığı düşünülen küresel kültür, insanları nasıl etkiliyor? İletişim kuramlarında medyanın etkileri savlarından hızlı bir uzaklaşma var. Gündemde olan aktif izleyici ve alımlama kuramları televizyon metinlerinin farklı kültürlerde, farklı insanlar tarafından değişik biçimlerde "okundu-

ğu"nu, kendi özgül koşulları içinde yeniden anlamlandırıldığını iddia ediyor. (Bu konudaki değişik tartışmalar için bakılabilecek örnekler: Ang, 1991; Fiske, 1989; Hall, 1993; Morley,1992) Bu tartışmaya burada girmeye imkân yok ama eğer insanlar hakikaten böyle bir özgürlüğe sahipse, zaten küresel kültür kavramı tartışmasız egemenliğini yitiriyor demektir; çünkü bu durumda küresel iletiler her kültürdeki aktif izleyici katılımıyla işlenecek, farklı, yerel anlamlar kazanacaktır. Yerelliğin içine zerkedilen yabancılık sadece yereli baskı altına almak üzere değil, yerelliği zenginleştirmek, yeni imkânları düşündürmek üzere de işleyecektir. Bu noktada konuyu biraz sınırlayıp özellikle iki noktaya değinmek istiyorum. Biri yereli dönüştürdüğü söylenen televizyondaki, özellikle kurmaca programlardaki küresel kültürün niteliği. İkincisi de televizyon haberlerinde küresel gerçekliğin nasıl kurulduğu.

Televizyonun çeşitli insanların hayatını nasıl ve ne biçimlerde etkilediği, bu etkiyi yapanın sadece televizyon 'metin'leri mi olduğu; insanların değişik yorumlamalarla 'metin' üzerinde bir tür güçleri olsa da, bunun, bir işaretler akışı olarak işleyen televizyonun sunduğu bütün bir gündemin belirlenmesi üzerinde eşit bir güç getirip getirmediği- bütün bu soruları tartışmak televizyon karşısındaki konumumuzu saptamak açısından önemli. Bu doğrultuda sorulacak bir başka soru da, televizyonun gündelik hayat içinde aldığı yerle ilgili. Televizyon izleyicisine, "izleyici" olarak hitap eder ve bu yolla aslında somut olarak tanımlanmamış bir topluluğu, "izleyiciler" olarak oluşturur. Herkesin ev içinde, yalıtılmış bir ortamda tek tek, en fazla ailesiyle birlikte televizyon seyrettiği düşünülürse, izleyiciler kitlesinin hayali bir birlik olduğu iddia edilebilir. Bu açıdan, televizyon iletilerinin ortak anlamlar kazanabilmesinin pratikte iki koşulu vardır; birincisi, bir sürü başka insanla birlikte aynı şeyi seyrediyor olma fikri; ikincisi de, bu iletilerin sonradan üstüne konuşularak, belirli bir bağlam içinde, ortak anlamlara dönüştürülmesi. Televizyon seyretmek, bu ortaklık duygusunun ilham edilmesi ama mekânsal olarak mevcut olmamasından kaynaklanan ikircikli bir duygu getirir: aynı anda, dış dünyaya açılmak ve dünyadan uzaklaşmak. Bu çerçevede televizyon kanallarının giderek çoğalmasının getirdiği bir açmaz olduğunu düşünüyorum. Özel girişimcilerin el atmasıyla televizyon kanallarının sayısı arttıkça ve yayın süresi uzadıkça, yani bir bakıma televizyon insanların hayatına daha yoğun olarak girdikçe, bu hayatlar içindeki anlamının parçalandığı söylenebilir. Türkiye'de tek bir televizyon kanalından yayın yapılırken, televizyonun hayat içinde çok daha merkezi bir yeri vardı. Seyredilen dizilere yapılan göndermeler paylaşılan bir kültür yaratıyordu, çünkü bu kültürün gerçekliği bir çok kişinin onu aynı anda seyretmiş olmasıyla ve bunu konuşabilmesiyle belirleniyordu. Oysa televizyon kanalları çoğaldıkça ve konumları bu anlamda göreceleştikçe ortak televizyon kültürü de parçalandı, ayrıştı. Farklı kanalları tercih eden farklı insanların buluştuğu noktaların sayısı, özellikle kurmaca (diziler, dramalar, vb.) programlar için hayli azaldı. Bu da televizyona kar-

şı eleştirel olmasa da, sıradanlaşmanın getirdiği bir mesafe yarattı diye düşünüyorum. Televizyonun ortak bir kültür yaratmadaki birleştirici rolü zayıfladı, televizyonun bütün toplumun sesi olmaktan gelen gizemi, yerini farklı kanallara yönelen, politik görüşlere, sınıfa, cinsiyete, yaş grubuna ya da bunlar temelindeki zevklere ilişkin farklı tercihlere bıraktı. Elbette bu saptamanın bu konudaki bir izleyici araştırmasıyla sınanması, zenginleştirilmesi gerek. Ancak böyle bir eğilimin başka toplumlarda da belirdiğine dair bir iki örnek verilebilir. İngiltere'de televizyon yoluyla ortak bir kültürel deneyimin paylaşıldığı BBC yıllarına oranla bugün böyle bir tasarımın olmadığı, izleyicilerin kültürel olarak daha fazla ayrıştığı söyleniyor. İnsanlar artık kendilerini, "televizyon yoluyla ortak kültürel deneyimlerin toplamını paylaşıyor gibi" hissetmiyorlar (Smith, 1991:72). Ya da Brezilya'da televizyona maruz kalma süresinin artmasıyla negatif tepkilerin de çoğaldığı belirtiliyor. (Sreberny-Mohammadi, 1993)

İkinci olarak, dünya çapında dolaşıma giren kurmaca programların içeriğinin nasıl oluştuğu sorulmalı. Bunlar yerel izleyici için ne denli yabancı? Kapitalizmin işleyişi dışında dünyadaki insanları birleştirebilecek ortak bir küresel yaşantı ve bunun anıları olmadığına göre, küresel kültürün ancak bir kurgu olduğunu, ordan burdan ve bazen de hiçbir yerden devşirilmiş parçaların birbirine tutturulmasıyla oluşturulduğunu düşünmek gerekiyor. Küresel kültür eklektik ve zamansızdır. Çeşitli kültürel çerçevelerden unsurlar değişim iktisatını mümkün kılacak şekilde bağlamlarından çekilip alınır, pazara sürülmek hedefiyle kurgulanır. Örneğin ABD'deki film üretimi giderek dünyaya açıldıkça, ihracat endüstriyi ayakta tutan en önemli dayanak haline geldiğinde, filmleri "küresel bir seyirci" için tasarlamak da hayatî bir mesele oldu. Columbia şirketi bunu şöyle ifade ediyor: "Hem ABD'de yaşayanların ama hem de İngiltere, İtalya ve Japonya'dakilerin zevklerine uygun filmler yapabilmek zorunlu olmuştur." (Balio, 1976) Küresel bir seyirciyi hedefleyen televizyon programları da, çeşitli yerelliklerdeki insan yaşantılarının sivrilik taşımayan en genel ortak paydalarını temel alır. Satışı garantilemek için en klasik formüllere dayanmak, en ilkel güdülüre seslenmek, en ilkel ortak paydaya hitap etmek kaçınılmaz olur. Araya ufak tefek ilginçlikler sepiştirilir yalnızca. Dünyanın birçok ülkesine ama en çok da Kuzey yarı küredeki ülkelere satılan Brezilya dizilerinin kendi yarı kürelerindeki değişik mevsimlere ve bunun getirdiği kültürel farklara hiç bir gönderme yapmaması ilgimi çekmiştir hep. Örneğin bu diziler Nisan ayının aşkla ilişkisinin değişik yarı kürelerde değişik olabileceğini sezdirmez. Coğrafyasız, tarihsiz, genel geçer bir aşktır sözü edilen. Böylelikle kültür gerçekten de türdeşleşmiş olur. Ama bu bir kurgudur; sadece sızdığı başka yerel kültürler için değil, içinden çıktığı kendi kültürü için de. Bu durumda küresel kültürün yerel karşısındaki yabancılığı sorunsallaşır. Bir bakıma bu kültür her yerellik için yabancıdır, bir bakıma da değişik ülkelerdeki çoğu izleyici için fazla tanıdıktır. İngiltere'de Amerikan dizilerinin sayısının giderek artmasıyla başlayan telaş içinde yapılan

araştırmalarda izleyicilerden gelen bir tepki buna iyi bir örnek oluşturuyor: ".... bu diziler insanda hep bunu daha önce bir yerde gördüm etkisi yaratıyor." (Lealand, 1984:85) Eğer piyasa sürekli yeniye açsa ve yenilik kültürel ürünlerin yaratımında önemli bir ilkeyse, yaratıcıların bugünlerde başı dertte olmalı. Çünkü dünya herkes için, özellikle de televizyonlar sayesinde fazla tanıdık bir yer haline gelmeye başladı. Dolayısıyla tek tek yerelliklerin eriyerek yerini küresel bir kültüre bıraktığı savı, öncelikle bir dolaşım iktisadının kurguladığı bir imaj.

Mesele, kurmacanın alanından çıkıp "gerçekliğe" geldiğinde biraz daha karmaşıklaşıyor. Haberlerin oluşumunda küreselleşme denen ağın çok daha doğrudan, çok daha acil sonuçlarını yaşıyoruz. Basın bir yüzyılı aşkın bir süredir ulusal sınırları aşan bir haber ağının içinde faaliyet gösteriyor. Radyo ve televizyon ise ortaya çıktıkları günden itibaren böyle bir haberleşme sisteminin içinde varoldular. Elektronik haberleşme sistemlerinin, özellikle televizyon haberciliğinin son yıllarda yaşadığı dönüşümler üzerine yazan Gurevitch, iki temel sav getiriyor. Birincisi haber malzemelerinin yayılmasında ve değişiminde ağırlık kazanan yeni teknolojilerin, özellikle uydu teknolojisinin gazeteciliğin kendisinde kurumsal yeni düzenlemelere yol açtığı; ikincisi de eloktronik haberleşme çağında yazılı metinlerin yerini alan görsel metinlerin getirdiği farklılık (Gurevitch, 1993).

Bugün uluslararası haber ajansları kürenin dört bir yanına gerek ham malzeme gerek de "hikâye" satıyorlar. Ayrıca uluslararası uydular aracılığıyla iş gören haber servisleri, örneğin Körfez Savaşı'nda yakından tanıdığımız CNN gibi kuruluşlar, dünyanın neredeyse bütün ülkelerine televizyon haber programları sunuyorlar. Bunlara ek olarak çeşitli bölgesel ajanslar var. Böylesine gelişkin bir haber ağı, kendi imkânlarıyla haber yapamayacak birçok küçük yerel yayıncıya (daha önce hiç olmadığı kadar) varolma ve bağımsız durma şansı tanıyor. İşin bu yönü, Gurevitch'e göre bir çoğullaşmaya ve merkezsizleşmeye işaret ediyor.

Üstelik bu kanallarla dağıtılan haberlerin ya da ham malzemenin nesnelliği, kuruluşlar tarafından özellikle vurgulanıyor. Bu nesnelliğin ilk dayanağı da sunulanın gerçeğin "görüntü"sü olması. Ancak tam da bu kesin nesnellik iddiası kendi inkârını içinde taşıyor. Gurevitch'in verdiği örneklerden biri oldukça ironik. Tel Aviv'de faaliyet gösteren WTN haber ajansı, Avrupa'da kışın oldukça soğuk geçtiği bir yıl, Tel Aviv kıyılarını, denize giren bir kaç kişiyi çekerek bu görüntüleri Londra'daki merkezine gönderiyor, oradan da bu "ham malzeme" başka ülkelere satılıyor. Ancak bir süre sonra aynı görüntüler, Ürdün televizyonunda İsrail'de turizmin gerilediğini "bildiren" bir haber programında kullanılıyor; üstelik inandırıcı bir haber bu çünkü gerçekten de plajda çok fazla kişi yok. Bu basit örnek bile yorumsuz, nesnel sayılan görüntülerin manipülasyona, bağlamları dışında çok çeşitli amaçlarla kullanılmaya ne kadar açık olduğunu ortaya koyuyor.

Gerçekliğin, giderek hakikatin tanımlanmasında televizyonların basit bir gözlemci ve aktarıcı olmadıklarını, belirli bir siyasal tarafta, bir konumda yer aldıklarını gösteren sayısız örnek var. Körfez Savaşı ve CNN ilişkisi en çok tartışılan ör-

neklerden biri. Gurevitch'in tartıştığı bir başka nokta da küresel bir televizyon haberciliğinin gerçekliğin tanımlanmasında olduğu kadar, gerçekliğin gelişmesinde de rol oynadığı. 1989'da Doğu Avrupa'daki çalkantılar, Körfez Savaşı ve Tiananmen Meydanı'ndaki öğrenci ayaklanması, böyle ele alınabilecek örnekler. Bu ve başka birçok olayda televizyon, yaşananlar için küresel bir izleyici yarattı, yaratıyor. "Dünya âlem bizi seyrediyor" lâfı hiç bu kadar gerçek olmamıştı. Böylelikle olaylar kendi yerelliklerinden daha geniş ve farklı anlamlar kazandı, seyircilerin işin içine dahil olmasıyla boyutları büyüdü.Gerçi küresel medyanın yaşananlar üzerindeki etkisi, Bosna örneğinde olduğu gibi sorunları çözmeye pek yaramıyor, tam sersine bu olayları sıradan bir seyirlik haline dönüştürüp, insanları pasif gözlemciler haline getiriyor. Yine de, çeşitli yerelliklerde cereyan edenlerin çok geniş bir alana medya yoluyla nüfuz etmesi, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan insanlar arasında kapitalizm sayesinde oluşan maddi ilintililiği ele veren bir bilişsel düzlemi belki de ilk kez bu kadar açıkça mümkün kılıyor.

Ancak televizyon yoluyla "küreselleştirilen" olaylar ister bir savaş olsun, isterse Alaska'daki balinalar, bu haberlerin seçimindeki mantık bunların dünya üzerinde yaşayan insanlar için "önemi"nden ziyade, taşıdıkları "haber değeri"ne dayanıyor. Bu da tümüyle tarafsız durduklarını iddia eden ama bir "mantığa" göre hareket eden profesyoneller tarafından atfedilen bir değer. Sonuçta haberler de insanların eylemliliğiyle ilişkisini kaybediyor ve bir değişim değeriyle piyasaya sunuluyor. İlginçlik ve yenilik özellikleriyle hemen tüketilmeyi bekleyen, bir günden ötekine eskiyen bir metaya dönüşüyor. Haberlerin metalaşarak küresel dolaşıma girmesi yerel birimlerin gündemini de doğrudan belirliyor, davetsizce, en ilkel güdüleri gıcıklayan görüntüleriyle insanların oturma odasına dalıyor. Ancak bu bağlamda vurgulanması gereken bir dinamik var: bu süreçte kurgulanan bir küresel gerçekliğin yerele dayatılması kadar, yerellik içinde yaşanan kimi olayların birdenbire bütün dünya çapında bir gerçeklik kazanabilmesi de gözönüne alınmalı. Türkiye'de son zamanlarda yürüyüşlerde, mitinglerde sık sık rastladığımız İngilizce pankartlar bir yaygınlaşma, işitilme, önem kazanma umudunun işaretleri. Yerelin kurtarılmayı bekleyen, küresellikten medet uman çağrısı. Küreselleşme sonuçta "kendi içinde evrensellikleri, homojenlikleri ve de tikellikleri/farklılıkları aynı anda barındıran, bunları birbiriyle ilişkiye geçirip, birbirine dönüştürebilen bir süreçtir." (Alankuş-Kural, 1995).

Bu mekanizma içindeki en canalıcı nokta, küresel izleyiciye sunulan haberin nasıl seçildiği, hangi olayların küresel gerçekliğin içine dahil edildiği. Hakikati tanımlama ve sunma yetkisinin kimlerin elinde olduğu çok önemli. Küresel haberler yoluyla edindiğimiz "dünya kamuoyu" na ilişkin fikrimizin belirli kurumlar tarafından, belirli politikalarla belirlenmiş bir kurgu olduğunu farketmek her zaman kolay değil, çünkü sonuçta izlediğimiz "haberler" olduğu için müthiş bir gerçeklik hissi veriyor bize. Dünyadaki olup biteni izlediğimizi, bildiğimizi düşündüğümüz her an, gerçekleşmekte olan binlerce başka olayı, gelişmeyi duymuyor,

izleyemiyor olmamız aslında dünya tasarımımızın televizyon haberleri yoluyla nasıl seçici bir şekilde yönlendirildiğini düşünmek için bir başlangıç noktası. Üstelik bu sadece bilgi düzeyinde bir yönlendirme değil, hislerimizi, heveslerimizi, umutlarımızı da belirliyor. Bugün çoğu insanın paylaşabileceği "Dünya kötüye gidiyor" kanısı, bize sunulan *bir* dünyanın resmi. Bu bağlamda çeşitli alternatif haber ağlarının nasıl oluşabileceği sorusu daha da önem kazanıyor.

Bugün gerçeklik gerçekten de kıt bir kaynak. Gerçekliği tesis etme imkânları ayrıcalıklı bir grup insanın, sadece değer yargılarıyla, idelojileriyle değil, kurumsal bir işleyiş ve bir iktisat düzeni içinde iktidarlara bağlanmış imtiyazlı bir zümrenin elinde. "Küresel kültür", "medya" gibi kavramları tarihsiz, mutlak kavramlar olarak görme, bunları özneleştirme, ve bu öcülerin karşısında güçsüz hissetme eğilimi ancak somut tarihsel süreçlerin anlaşılması ve çelişkilerinin açık edilmesiyle telafi edilebilir. Öte yandan olmayan bir küresel kültürün karşısında aslında olmaktan çıkan bir yerel kültürün yüceltilmesi de aynı ölçüde soyut bir kavramı savunmak ve muhafazakârlığa yenik düşmek olacaktır. Yerelliğin kolektif anısı yeni bir bütünlük içinde kendine yeni bir yer bulmayı bekliyor. Benjamin'in vurgusuyla, (1986) bulunduğumuz anı, bir varış noktasından bir kalkış noktasına dönüştürebilmek için bu yerelliğe ait kolektif hafızanın dönüştürücü bir biçimde yeniden işlenmesi gerekir. Bu basit bir hatırlama, geçmişi ele geçirme değildir. Yerelliğin tarihini, ona özgü olan kültürünü oluşturan çeşitli öğeleri, kurtuluş vaadi içeren anılarını bugünden yarına doğru yeniden, kolektif bir hareketlilik içinde işlemek, yeniden kurgulamaktır. Ve bu yanıyla yerelliğe sahip çıkmak muhafazakârlıktan çok farklı, dönüştürücü, kurtarıcı bir anlam üstlenebilir. Küredeki genel hareket bir yandan bunu kösteklerken kimi zaman da uygun olanaklar yaratıyor. Bunun kimi örnekleri, televizyon haberlerinde çok fazla yer almasa da, dünyanın çeşitli yerlerinde kendiliğinden ortaya çıkıveriyor. Zapata'nın anısı adına, Kuzey Amerika Serbest Ticaret Birliğine karşı savaşan Meksika'nın Chiapas köylüleri gibi. "Canımıza yetti" diyorlar bildirilerinde ve bu noktada bambaşka bir yerellik ve küresellik, geçmişle bugün, bir an için barışık gibi duruyor. Şimdilik sadece bir an.

KAYNAKÇA

Alankuş-Kural, Sevda (1995), "Yeni hayali kimlikler ve yurttaşlar demokrasisi", *Birikim*, 71-72, Mart/Nisan.

Ang, Ien (1991), *Desperately Seeking the Audience*, Londra: Routledge.

Balio, Tino (der.) (1976), *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press.

Baudrillard, Jean (1990, c1983), "The Ecstasy of Communication", *Postmodern Culture* içinde, der. Hal Foster, Londra: Pluto Press.

Benjamin, Walter (1986), "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", çev. N. Gürbilek, N.Eren, *Akıntıya Karşı* 2.

Benjamin, Walter (1993), *Son Bakışta Aşk*, der. Nurdan Gürbilek, Istanbul: Metis.

Chambers, Ian (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, Londra & New York: Comedia-Routledge.

Clifford, James (1992), "Travelling Cultures", *Cultural Studies* içinde, der. L.Grossberg, C.Nelson, PTreichler, Londra & New York: Routledge.

Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman.

Foucault, Michel (1970), *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Londra: Tavistock.

Garnham, Nicholas (1990), *Capitalism and Communication*, Londra: SAGE.

Gordon, David (1988), "The Global Economy: New Edifice or Crumbling Foundations?", *New Left Review* 167-172, Mart/Nisan.

Gregory, Derek (1994), *Geographical Imaginations*, Cambridge: Blackwell.

Gurevitch, Michael (1993, c1991), "The Globalization of Electronic Journalism", *Mass Media and Society* içinde, der. J. Curran, M. Gurevitch, Londra: Edward Arnold.

Hall, Stuart (1993), "The Television Discourse–Encoding and Decoding" *Studying Culture: An Introductory Reader* içinde, der. Ann Gray, Jim McGuigan, Londra: Edward Arnold.

Heidegger, Martin (1977), "Letter on Humanism", *Basic Writings* içinde, New York: Harper&Row.

King, Anthony (der.) (1991), *Culture, Globalization and the World-System*, New York: Macmillan.

Lealand, Geoffrey (1984), *American Television Programmes on British Screens*, New York: Broadcasting Research Unit Working Paper.

Lee, Chin-Chuan (1980), *Media Imperialism Reconsidered*, Beverly Hills: SAGE.

McLellan, David (1976), "Excerpt from *Marx's Grundrisse*", *The Economics of Marx: Selected Readings of Exposition and Criticism* içinde, der. M.C.Howard, J.E. King, Middlesex: Penguin Books.

Morley, David (1992), *Television Audiences and Cultural Studies*, Londra: Routledge.

Ong, J. Walter (1991, c1982), *Orality and Literacy*, Londra: Routledge.

Robertson, Roland (1990), "Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept", *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity* içinde, der. Mike Featherstone, Londra: SAGE.

Robertson, Roland (1991), "Social Theory, Cultural Relativity and the Problem of Globality", *Culture, Globalization and the World-System* içinde, der. Anthony D. King, New York: Macmillan.

Said, Edward (1990), "Reflections on Exile", *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures* içinde, der. R.Ferguson, M.Gever, T. T. Min-ha, C.West, Mass.: MIT Press.

Smith, A. (1990), "Towards a Global Culture?", *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity* içinde, der. Mike Featherstone, Londra: SAGE.

Smith, Anthony (1991), *The Age of the Behemoths: The Globalization of Mass Media Firms*, New York: Priority Press Publications.

Sreberny-Mohammadi, Annebelle (1993, c1991), "The Global and the Local in International Communications", *Mass Media and Society* içinde, der. J. Curran, M. Gurevitch, London: Edward Arnold.

Williams, Raymond (1993), "Culture is Ordinary", *Studying Culture: An Introductory Reader* içinde, der. A. Gray, J. McGuigan, Londra: Edward Arnold.

Media, globalization and locality

In this essay, the so-called globalization of culture via the globalization of media, is discussed with reference to a conceptual framework within which the concepts of 'globe', 'global culture' and 'local culture' are defined.The discussion focuses on some contradictory tendencies inherent in the globalization of media in terms of its economic and institutional processes and political consequences. Also the presumed homogeneity of global culture and the authenticity of local cultures are both contested in the flow of the argument.

Social theories have always referred to the 'world' as a conceptual entity. But the concept never gained such flesh and immediacy as it does today. 'Globe' which has its own history of construction in human thought, is a much more concrete category now, both physically and theoretically, due to the intensification of economic and cultural interactions by the thrust of capitalism. Yet, it seems that the idea of 'global culture' is full of uncertainty despite its claim to be a common point of reference. Defining cultural globalization has several difficulties: there is no agreement on the definition of the terms used in the debate, such as 'local', 'national', and even 'culture'. While global culture stands out without any link to any place, or to shared experiences or collective memory; there is a tendency to equate the term 'local' with the national level. By this identification a whole set of inner contradictions, power structures, class, gender and race differences are abolished.Neither 'global' nor 'local' are pure categories, they are stricken with inequalities and hierarchies.

Neither the old frameworks of modernization, nor the core-periphery contextualization, nor the concept of cultural imperialism seem adequate to explain the recent and complex phenomena today, such as the transnational corporations, the inter-state political and economical organizations, leading to the weakening of national states. What is proposed in this essay is a more critical and specific analysis of different proceses that seem to lead to globalization and 'dislocation' of local cultures and which operate in an unequal and asymmetrical way, yet without an explict direction. It must be kept in mind that there my be counter tendencies born out of the same conditions, such as the

possible increase of new competitive enterprises by the dynamics of the globalization of mass media firms, or the decentralization of television in people's lives as it gets more extended and diversified by different channels. And fictional programmes and news should be studied seperately in terms of their determination by globalization and thus in terms of their impact.

The globalization of culture should not be only linked to the recent trends of globalization of media. It is also the dissemination of the occidental concept of time, codes of behavior, ways of organization, ways of thinking that is imposed by the development of capitalism which inherently seeks to establish itself as a world system. Both global culture and local culture are constructs that should not be referred to without a critical evaluation that situates itself in a certain political position. Just as the emphasis on global culture hides certain mechanisms of exploitation, themes stressing the preservation of authentic cultures usually have right wing political overtones. The *ethnie*, collective memory of people can only be meaningful in a vision to step further, to transform the existing order through an active processing of collective memory, as was seen in the Mexican peasants' uprising, who acted in the memory of Zapata against NAFTA. This may be considered as a moment in which the local and the global come together in a subversive way.

Televizyonu nasıl sorgulamalı?

*Mahmut Mutman**

Televizyon: haber, eğlence, bilgi, dinlenme. Canlı yayın, her çesit program: spor, moda, drama, müzik, belgesel, tartışma. Her şey, hemen, burada, her an. Tele-vizyon, tele-görüntü: 'orası' burada. 24 saat, elinizin altında tüm dünya... Mitolojileri ve ideolojileri iletmeden önce televizyonun kendi bir mitoloji değil mi? Şimdilik, canlılık, anındalık, buradalık mitolojisi. Gerçek ve saydamlık mitolojisi. Televizyon bir mitoloji ise, bu mitolojinin gösterdiği, anlattığı ya da sakladığı gerçek ne? Televizyon, gözümüzün önünden kayıp giden, hareketli, canlı ve gerçeğin aynısı olan görüntü ise, böyle bir soruyu nasıl sorabiliriz? Reklam ve haber; tartışma ve eğlence; gerçek ve kurgu; bir değil pek çok kanal; yasa, teknoloji ve kültür; gazetecilik ve sanat; temsil, söz, imge. Televizyon, basitçe bunların tümünden ibaret değilse, televizyonda televizyona özgü olan ne? Mesajları alımlanan ve sanki hiç iz bırakmaksızın kaybolup giden, ama bir yandan da etkili olduğundan pek bir emin olduğumuz, oturma odamızdaki ve heryerdeki bu garip aygıt hakkında hiç sorulmamış bir soruyu sorabilir miyiz: *televizyon nedir?*

Televizyonun ne olduğu sorusu genellikle televizyonun etkisi ya da etkilerinin ne olduğu sorusuna dönüştürülmektedir. Bu dönüşümün ne anlama geldiğini aşağıda inceleyeceğiz. Televizyon sorusunun hemen etki sorusuna dönüştürülmesinde, kamuoyunun inceleme ve araştırma sonuçlarına dayanmayan genel kanısının olduğu kadar medya araştırmaları tarihinin tortulaşmış düşüncelerinin de önemli bir rolü vardır. Medyanın ne olduğu sorusu her zaman için medyanın etkisinin ne ve ne kadar olduğu sorusu olarak anlaşılmış ve kurulmuştur. Bir başka deyişle, medyanın hep bir araç olarak kurulduğunu, bu araç-

(*) Dr. Mahmut Mutman, Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim üyesidir.

sal statünün hiçbir zaman sorguya çekilmediğini ve medyaya ilişkin soruların hep medyanın *kullanım değerine* ilişkin sorulara dönüştüğünü söyleyebiliriz. Aşağıda televizyona ilişkin bir çerçeve kurmak için öncelikle medya araştırmalarının tarihinden dolanacağız.

Medyanın etkileri: Totaliter soruna liberal yanıt

Medya araştırmaları alanı iki savaş arasında başlayan ve İkinci Savaş sonrasına kadar uzanan bir dönemde kurulmuştu. Bu dönemin totaliter bir konjonktürü ve liberal bir sorunsalı ifade ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yüzyılın başındaki hızlı ekonomik tekelleşme, örneğin A.B.D.'de basın tröstlerinin ortaya çıkması ve yerel istasyonların ulusal çaplı büyük şebekelere bağlanması (Kellner: 1990: 34-37), 19. yüzyıla karakterini veren ünlü sansür karşıtı mücadelelerden daha farklı bir sorunlar dönemine girildiğini gösteriyordu. 1930'larda, yani nazizm ve faşizmin dünyasında egemen olan düşünce "kadir-i mutlak medya" anlayışı diyebileceğimiz bir yaklaşımdı. Bu dönemin hakim yaklaşımı "hipodermik iğne" kuramına göre, medya mesajları insanların beynine tıpkı bir şırıngadan ilacın zerkedilmesi gibi veriliyordu. Bu modelin eleştirel olduğu kadar tutucu versiyonları da vardı. Bu dönem, özellikle ampirik araştırmacılar tarafından hakir görülse bile, kimi ilginç bulgular üretilmemiş değildi. Araçsalcı bir sorunsala bağlı olmakla birlikte Frued'un modelini kullanan Harold Laswell ulusal veya sınıfsal simgelerin, yöneldikleri kitleler tarafından Freud'un "regresyon" tabir ettiği mekanizmaya uygun olarak alımlandıklarını belirtiyordu.[1]

Fakat bu dönemin en temel varsayımı medyanın bir özne ya da sebep olarak görülmesiydi. Genel olarak medyayı ellerinde bulunduran ya da iyi kullananların geniş yığınlara *istediklerini yaptırabilecekleri* varsayımı bu ilk döneme damgasını vurmuştu. Bunun çeşitli nedenleri vardı. Bir kere, bir yandan reklam, öte yandan propaganda bu dönemi karakterize eden belli başlı mesaj biçimleriydi. Hatta mesaj denilen araştırma nesnesinin bu söylem türlerine uygun olarak tanımlandığını, yani bir etkileme ve hedef sorunsalı içinde tanımlandığı söylenebilir: Laswell'in ünlü ifadesiyle, "kim kime, hangi araçla ve nasıl bir etkiyle ne söylüyor" (Berelson ve Janowitz:1966'da Laswell:178). Tekelleşmeyle birlikte, oligopolistik koşullar altında fiyatı belirlemek ve başkalarının pazara girmesini engellemek için kullanılan reklam artık basitçe bir duyuru veya bir mala özendirme olmaktan çıkmış ve tüketicileri "tavlamayı", yani malı almaya ikna etmeyi ve markaya bağlamayı amaçlayan, bu nedenle de arzuyu bir eksiklik, yokluk olarak tanımlayan, tamamen yeni bir söylem tarzına dönüşmüştü.[2] 19. yüzyıl-

1 Laswell'e göre ulusal ya da sınıfsal simgelerin alıcıları simgeyi gerçek birşey gibi alan çocukların tavrına geri döner. Bkz Laswell: 1966: 32-33.

2 Reklamın ekonomik rolü için, bkz. Paul Baran ve Paul Sweezy: 1972. Bir söylem türü olarak reklam için: Marcuse:1964. Reklamın tarihsel gelişimi için, Ewen: 1976.

da önemi artarak ortaya çıkan ve doğrudan hitap *(direct address)* tarzına dayanan propaganda ise, en uzun mesafeleri kısa zamanda aşan yeni teknolojiler sayesinde bambaşka bir rol kazanıyordu. Uzak mesafelerdeki geniş insan yığınlarına ulaşma ve onları etkileme imkanı sözkonusu konjonktürün tutkusu ve imgelemi olmuştu. Kitle ve iletişim... bu iki terim şimdi biraraya geliyordu. Unutulmaması gereken kitle iletişiminin işte böyle bir savaş konjonktürü içinde ortaya çıktığıdır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı hükümetler için muazzam bir ders olmuştu. İngiltere, A.B.D. ve Almanya hükümetleri ordularını, teknisyenlerini ve mali kaynaklarını, Paul Virilio'nun uygun bir ifadeyle "algı lojistiği" dediği şeye seferber etmişlerdi.[3]

Yeni teknolojiler ancak "kitle" kavramı sayesinde bir anlam kazanıyordu. 19. yüzyıl büyük kentleri yoğun nüfus birikimini ve kitle hareketlerini getirmişti. Medya, aynı zamanda, nüfusu fiziksel olarak biraraya getirmeden birarada tutmanın etkili bir yoluydu (19. yüzyılın ve erken 20. yüzyılın büyük işçi ayaklanmaları nüfusun fiziksel olarak biraraya gelişinin her zaman hoş olmayan sonuçlarını göstermişti).[4] Raymond Williams'ın belirttiği gibi "kitle" kavramı 20. yüzyılın başında birdenbire önem kazanır: kitle gösterisi, kitle iletişimi, kitle hareketi, kitle psikolojisi, kitle üretimi... Sözcüğün anlamını uzun uzun tartışan Williams'a göre kitle "şekillendirilebilir maddî bir gövdeyi" ima eder; bir yandan "amorf ve ayırtedilemez bir şeye" öte yandan "yoğun bir küme"ye gönderme yapar (1988:13) Sözcüğe yapışan ahlaksal ve politik gösterge ise –ki 19. yüzyılın tutucu eğilimli kalabalıklar psikolojisi nosyonuyla ilintilidir– onu düşük, cahil, kararsız, kolay yönlendirilebilir kalabalık ve ayak takımına bağlar. Kitle kuramcıları da kitle kavramını hep makro düzeyde düşünmüştür.[5] Halbuki burada gözden kaçan, kitlenin bir yandan büyük nicelikler, üyelerin eşitliği, yoğunlaşma ve tek-yönlülük gibi özelliklere sahip olduğu gibi,[6] aynı zamanda bir dağılmaya ve hareketliliğe de işaret etmesidir. Kitle kuramcıları bu dağılma, değişkenlik ve hareketliliği "bireyin soyutlanması, atomize olma" vb. olumsuz

3 *War and Cinema: Logistics of Perception* isimli ilginç kitabında Virilio'nun tezi budur (1989). Daha sonraki bir başka çalışmasında Virilio Birinci savaş sonrası konjonktürü şöyle tarif eder: "...topların dumanı artık tütmüyor olabilirdi, ama o yoğun 'fonik' ve 'optik' faaliyet hiçbir kesintiye uğramaksızın devam etti. Ennest Jünger'in deyimiyle 'insanlardan çok yerleri altüst etmiş bir savaşın çelik fırtınalarını' nazik savaş anlaşmalarına ve geçici pazarlıklara aldırmaksızın yayılmayı sürdüren bir medya yangını izledi." (1994: 49)

4 Kent tarihçisi Lewis Mumford'un nefis formülasyonu ile ifade edersek: "Gitgide yayılan izolasyonun bir nüfusu denetim altında tutmanın daha da etkili bir yöntemi olduğu bugünün uzak-mesafeli kitle iletişim araçlarıyla ispat edilmiştir" (Alıntılayan Debord: 1983: 172). Lewis, "izolasyon" ile modern şehirciliğin konut sorunsalına gönderme yapmaktadır. Şehircilik ve kitle iletişiminin bu uyumu modernliğe özgü denetimin nasıl bir yandan biraraya getirdiğini öte yandan dağıttığını örneklemektedir.

5 Kitle kültürü kuramları için, bkz. Brantlinger: 1983.

6 Kitle, ve kendinden farklı ama sürekli bir alışveriş içinde olduğu "takım" *(pack)* kavramları için bkz: Canetti: 1962: 16-17, 29,30, 73-75, 93-97. Deleuze ve Guattari: 1988: 35-36, 213.

kavramlar altında incelemişlerdir. Modernliğin mekânı tam da büyük nicelikler doğurmasıyla aynı anda müthiş bir "moleküler" bir hareketlilik kazanır; kitlenin makro ve moleküler yönleri birbirinden ayırtedilemez.

Medya araştırmalarının bu ilk döneminde formüle edilen sorunsal toplumun çoğunluğu, hatta eğitimli orta sınıfın çoğunluğu tarafından anlaşılma biçimidir: medyanın "etkili" olduğunu, yani medya ile istenilen pek çok şeyin yapılabileceğini düşünmek toplumsal bir medya ideolojisidir. Halbuki medya araştırmacıları "kadir-i mutlak medya" kuramını uzun süre tutmadılar. Medya araştırmalarının ikinci döneminde bu yaklaşım reddedildi ve medyanın etkisi, niceliksel, ampirik bir araştırma sorunsalına, neyin, kimin üzerinde, ne kadar etkili olduğu sorunsalına dönüştürüldü. İkinci savaş sonrasında yaygınlaşan ve kadir-i mutlak medya anlayışını ortadan kaldıran "etki araştırmaları" sadece medya çalışmalarını değil sosyolojide ampirik yöntem alanını da derinden etkileyen önemli bir sosyolojik sorunsal oldu. Bu büyük sorunsalın kurucu yapıtı olan, Paul Lazarsfeld ve arkadaşlarının ünlü çalışması *People's Choice* medyanın sanıldığı kadar etkili olmadığını ampirik olarak kanıtlıyordu. Lazarsfeld ve ekibi, 1940 A.B.D. başkanlık seçiminde bir küçük kasabada alınan örneklem üzerinde kampanyanın etkilerini araştırmışlardı. Üçüncü baskıya önsözde özlü bir şekilde konulduğu gibi:

> 1940 seçim döneminde kitle iletişiminin rolü oldukça önemsiz çıktı. Daha sonradan tahmin ettiğimiz gibi, çoğu argümanın Roosevelt'e yandaş ya da karşıt olarak formüle edilmesinden ve daha önceki iki kampanyada zaten stereotipik hale gelmelerinden dolayı. Ama, çalışma boyunca, özellikle kritik aylarda, bizi şaşırtan büyük miktarda kişiler-arası etkileşimle karşılaştık.(Lazarsfeld, Berelson ve Gaudet: 1968: vi)

Artık totaliter çılgınlık yerini liberal akıla bırakıyordu – yukarıdaki cümleler her ne kadar aşırı bir zıtlaşma izlenimi veriyorsa da, araştırma güvenilir, saygıdeğer ve örnekti. Zaman boyutunda bireysel davranıştaki değişiklikleri gözlemleyen "*panel study*" medyadaki siyasal kampanyalar sonucu kararını değiştirenlerin çok küçük bir azınlık olduğunu şaşmaz biçimde, sayısal figürlerle göstermekteydi. Çoğunluğun kararı değişmemiş, sadece önceki konumları güçlenmiş ve kristalize olmuştu. Bu arada asıl ciddi etkileme düzeyinin kişilerarası iletişim olduğu ortaya çıkmıştı. Lazarsfeld ve arkadaşları bu durumu açıklamak üzere ünlü "iki aşamalı iletişim" *(two-step flow of communication)* kavramını üreteceklerdi. Buna göre, kitle iletişim mesajı önce belli bir grup içinde diğerlerine göre daha önemli bir konum işgal eden ve mesajı yorumlama gücüne sahip kişilere ulaşıyor, onların yorumunun süzgecinden geçerek çevrelerine yayılıyordu. Araştırmacılar bu kişilere "kanı liderleri" *(opinion leaders)* adını verecekti. Sonuç, kişiler-arası etkileşimin kitle iletişiminden daha önemli bir rol oynadığıydı.

Lazarsfeld ve arkadaşlarının bu bulguları araştırmanın ilk devresine hakim

"kadir-i mutlak medya" kavramına ciddi bir darbe indiriyordu. Ama ilginç bir biçimde, ilk döneme ait bir varsayımın, yani *basit nedensellik modelinin daha da rafine olarak güçlenmesi* sözkonusuydu. Lazarsfeld ekibinin kanı liderine gönderme yapmaları doğrusal nedensellik çizgisini değiştirmiyor, sadece iki-aşamalı hale getiriyordu. Bunun ne kadar sınırlı ve özel bir "etki" kavramı olduğu açıkça görülmektedir. Öncelikle, bir kurum olan ve son derece değişik mesaj biçimlerini barındıran medyanın değişik düzeylerde etkiliği olması beklenir (kısa olduğu kadar uzun vadeli, bireysel davranış üzerinde olduğu kadar bir kurum olarak başka kurumlar üzerinde, veya toplumsal değerler ve normlar üzerinde, vb). Lazarsfeld ve arkadaşları ise, sadece kampanya türü mesaja bakarak medya hakkında bir sonuç çıkarıyorlardı.[7] Yukarıda reklamın ve propagandanın medya araştırmalarının *modeli* haline geldiğini belirtmiştim. "Lazarsfeld'ci" araştırma programı bunun mükemmel bir ifadesiydi.[8] Bu mantığa göre, eğer reklam ya da seçim kampanyası gözlemlenebilir davranışta ölçülebilir bir etki yaratmışsa medya etkilidir, yaratmamışsa etkili değildir. Böyle bir "etki" anlayışı, sadece kampanya durumu denilen, bireylerin davranışı üzerinde somut ve gözlemlenebilir bir etki yaratma amacına yönelik özel bir duruma ilişkin olarak geçerli olabilir (oy verdirtme, satın aldırtma). Bunu tüm medyaya yaymak ise elbette yanlış olacaktır. Böyle bir etki anlayışı, etkili olup olmadığını, kimleri etkileyip kimleri etkilemediğini, kimleri ne kadar etkilediğini vb. "somut olarak" anlamak isteyen bir medya kurumunun, reklam şirketinin ya da herhangi bir kültürel, siyasal, vb. merkezin kendi yönetsel amaçları açısından anlamlı olabilir, yani yukarıda belirttiğimiz gibi, değişim değerine çevrilebilecek bir kullanım değeri vardır.[9] Ama medya hakkında sosyolojik kavrayışa katkısı sınırlıdır.[10]

Öyleyse sözkonusu araştırma programı niçin tüm medya araştırmalarını kapsayan paradigmatik bir önem kazandı ve kendinden sonra gelen sayısız

7 Bu konuda ve aşağıda, etki kavramına ilişkin eleştiri için, bkz. Denis McQuail: 1977.

8 Kitle iletişiminin akışında halkın oynadığı rol üzerine daha sonraki en önemli araştırma reklam kampanyalarını da içerecekti: Katz ve Lazarsfeld: 1964—ilk baskı 1955.

9 Bu araştırmaların Michel de Certeau'nun kastettiği anlamda stratejik olduğu söylenebilir: "Bir arzu ve güç sahibi bir özneyi (şirket, kent yönetimi, ordu, bilimsel kurum) soyutlayabildiğimiz anda mümkün olan güç ilişkilerinin hesap kitap ve yönetimine strateji diyorum. Strateji, sınırlarını kendi çizdiği ve hedefler ve tehditlerden (müşteriler ya da rakipler, düşmanlar, kenti saran çevre, araştırmanın hedefleri ve nesneleri) oluşan bir dışarı ile ilişkilerini yönetilebileceği bir zemin hizmeti gören bir alan ortaya koyar." (1988: 35-36) Ayrıca, bkz. Foucault: 1978: 100-102.

10 Bizzat Paul Lazasrsfeld'in bu sınırlılığın farkında olmadığını söylemek elbette haksızlık olurdu. Merton'la birlikte yazdığı aşağıdaki satırlar medyaya çok daha sofistike bir yaklaşımın izini vermektedir: "Medyanın gücü söylediğinden değil asıl söylemediğinden gelir, çünkü bu araçlar statükoyu onaylamayı sürdürmekle kalmıyor, aynı zamanda toplumun yapısı hakkındaki temel soruları sormayı başaramıyorlar" (alıntılayan Kellner: 1990: 133). Aynı zamanda bkz: Lazarsfeld ve Merton: 1948. Asıl sorun, bir dizi kampanya araştırması (Lazarsfeld, Berelson, Gaudet: 1968—ilk baskı: 1944; Katz ve Lazarsfeld: 1964—ilk baskı:1955; Lazarsfeld, Berelson, McPhee: 1954) yapan Lazarsfeld'in kendisinin bu formülasyonuna dayanan araştırmalar niçin hiç yapmadığıdır!

araştırma için model teşkil etti? Bunun pek çok nedeni vardı. Öncelikle, bu araştırmaların giderek yaygınlık kazandığı dönem İkinci Savaş sonrası dönemdi. Şimdi medya şirketlerinin kendileri gerçekten de ne kadar etkili olup olmadıklarını bilmek istiyorlar ve kapitalist kuruluşlar olarak elle tutulur sonuçlar, Weber'in çok önceden dikkatimizi çektiği rasyonalist muhasebe mantığına uygun sayısal figürler talep ediyorlardı. Matematikçilikten gelen ve sosyal bilimler metodolojisine hatırı sayılır hizmetleri olmuş olan Paul Lazarsfeld bu iş için biçilmiş kaftandı (pek çok metodolojik katkısının bir örneği ilk kez *People's Choice*'ta kullanılan IPP endeksidir). Zaten öte yanda sosyal bilimciler de değişen konjonktür ve koşullarla birlikte kadir-i mutlak medya kuramını gitgide daha çok sorguya çekilebilir buluyordu ve merak ettikleri pek çok şey vardı. Lazarsfeld'in başarısı basitçe sosyal bilimlerin ampirik metodolojisini geliştirmek değil aynı zamanda bu iki farklı *toplumsal talebin*, çoğu zaman somut olarak anket kağıdında, uzlaşımını sağlamak olmuştu.[11] Üçüncü bir neden de, totaliter tehlikenin en azından dışarıya kayınasıyla (soğuk savaş), ve Amerika'da patlayan müzik ve eğlence ya da kısaca "kültür endüstrisi" sayesinde şimdi bir yandan demokratik bir kurum ve profesyonel bir iş, öte yandan (dinleyiciler açısından da) özgür bir seçme sorunu (müziği, filmi, seyredilecek programı seçme) olarak görülen medyanın artık "kadir-i mutlak" bir güç ve totalitarizm metaforu olarak düşünülmesinin zorluğu ve uygunsuzluğuydu.[12]

Öte yandan, tabii ki ünlü "etki-yok" *(no-effect)* tezi oldukça problemli bir sonuçtu. İnsan gerçekten de bunu nasıl söyleyebilirdi? Elbette belli bir mesaj ve belli bir etkililik türü tüm medya için geçerli kılınamazdı. Haber söylemi ya da dizi film nasıl kampanya modeli içinde değerlendirilebilir? Bir filmin mesajı ile reklamın mesajı aynı model içinde nasıl görülür? Kaldı ki medyanın bir kurum olarak etkisi, kültür, değerler ve diğer kurumlar üzerindeki etkileri mesajların bireysel davranış üzerindeki etkisinden tamamen farklı bir etki türüdür (örneğin medya olmadan siyasetin ne demek olduğunu, veya Türkiye'de özel TV öncesi ve sonrası siyasal alanı düşünelim). Ve en başta, niçin medyayı etkileri olup olmadığına göre düşünüyoruz? Medyanın kendi ne? Nasıl bir kurum? Tüm etki biçimlerini özgülleştirsek bile, hala gerçek düğümün çözüldüğü söylenemez: medya sorunsalı, ta en başında, öyle varsayımlara göre kurulmuştu ki, *sorun bir türlü medyanın kendisi olarak görülemiyordu.* Sorun hep medyanın "ne kadar"

11 Tabii ki 9 numaralı dipnotu akılda tutalım: bu kurumlar (şirket, üniversite) tam da Michel de Certeau'nun kastettiği anlamda stratejik bir sorun formüle etmişlerdir: mesaj bireysel davranışı ne kadar değiştirir? Lazarsfeld'in ilginç rolü hakkında bkz. Gitlin: 1978. Lazarsfeld, Columbia üniversitesinde Radio Araştırmaları Enstitüsü başkanlığı ve CBS'in baş danışmanlığı gibi stratejik konumlar işgal etmişti.

12 Meyda araştırmalarının ikinci evresini özetleyen çalışmasında Klapper "kristalize etme" ve "güçlendirmenin" etkililik biçimleri olarak görülmesini salık vererek bir düzeltme yapmıştır (Klapper:1960). Medya ayrıca gündem-koyucu ya da gündem tanımlayıcı bir etkiye sahipti; yani tartışılacak meselelerin ne olduğuna karar verme gücüne ya da etkililiğine sahipti (McQuail: 1977).

etkilediğiydi. Bu soruyu bir an için bir başka toplumsal kuruma uygulayalım: ailenin bireyler üzerindeki etkisi nedir? Bunu söylediğimiz anda sorunun anlamsızlaştığını farkediyoruz; çünkü hepimizin hemen varsaydığı ailenin temel olduğu, yani etkililiğinin belli bir düzeyde tartışılmaz olduğudur. Halbuki göreneksel medya sorunsalı ise öyle biçimde kurulmuştu ki, medyanın kurucu bir rolü olduğunu söylemek hemen ona totaliter bir rol atfetmekti; ve eğer totaliter bir rolü yoksa, demek ki özgür bir seçime tabiydi ve öyleyse etkililiği tartışılırdı – ki bu da kurucu bir öneminin olmamasını ima ediyordu.

Bu dönemin oldukça önemli iki yaklaşımı ise, sözkonusu hakim paradigma içinde kendilerine yer bulamamışlardı. Bu yaklaşımlar birbirlerinden oldukça farklı olmakla birlikte, ikisi de Frankfurt Okulu denilen Alman kaynaklı eleştirel sosyolojinin içinden geliyordu. Birincisi Walter Benjamin tarafından, artık klasik hale gelmiş çalışması "Mekanik Yenidenüretim Çağında Sanat Yapıtı"nda ifade edilmiştir. Walter Benjamin'in odak noktası fotoğraf ve sinema gibi yeni teknolojilerin sanat yapıtının karakterini, bağlamını ve alımlanmasını nasıl değiştirdiğiydi. Teknolojik gelişme ve mekanik yeniden-üretim yeni algı biçimlerinin doğması demekti. Fotoğraf ve sinema gibi yeni ifade biçimleriyle birlikte sanat yapıtı artık dinsel bağlamından tamamen çıkıyor ve yepyeni toplumsal ve ekonomik şartların parçası haline geliyordu. Bu gelişmelerin bir yönü de estetiğin günlük yaşamın bir parçası olmasıydı. Benjamin aynı dönemde Avrupa'da yükselen faşizm ve nazizm gibi totaliter ideolojileri "siyasetin estetikleşmesi" olarak yorumlamıştı. Siyasetin bir temaşaya, bir gösteriye dönüşmesi demek olan bu estetikleşme, Benjamin'e göre, çalışan kitlelere "haklarından ziyade kendilerini ifade etme şansının verilmesi"nin sonucuydu (1968). Ayaklanma veya protestonun tam tersi olan Nazi kitle gösterisi bunun tipik örneğidir: kaz adımı yürüyen yüzbinler, rengarenk bayraklar ve flamalar, dev posterler, vb. Temel toplumsal ilişkilere dokunmayan bir siyasallaştırma ancak siyasete estetik bir boyutun sokulmasına yol açabilirdi. Böyle bir çaba ise, Benjamin'e göre ancak savaşta son bulabilirdi. Savaş sadece teknolojinin en verimli kullanım biçimi olmakla kalmıyordu; aynı zamanda teknolojinin modernlik içinde hızla değiştirdiği algılama biçimlerinin en yüksek sanatsal tatminini sağlıyordu (fütürizmin kastettiği buydu: yokoluşun estetik bir hazla seyredildiği bir tür "sanat için sanat") (Benjamin: 1968).[13]

Benjamin'in bu saptamaları tüm konjonktürün içinde bambaşka bir yere oturmaktadır. Öncelikle Benjamin medyanın etkili olup olmadığını sormuyor,

13 Sözkonusu teknolojiler hakkında Benjamin kadar iyimser görünmeyen Virilio sinemanın rolüne dikkati çekiyor: "...kameranın işlevi (ressamlar ve fotoğrafçıların yaptığı gibi) imgeler üretmekten ziyade boyutlarla oynamak ve şaşırtmaktı" (1989: 16) Virilio'ya göre bunlar savaşma sanatının çok eski ilkelerinin dile gelmesidir: "düşmanı dize getirmek, onu yakalamaktan ziyade gözünü almak, ölmeden önce ölüm korkusunu içine salmaktır." (1989: 5) Savaş öncelikle büyüleyici bir görüntünün üretilmesidir; savaş bilgini Sun Zu'nun yüzyıllar önce dediği gibi: "silahların gücü kaba güç değil, ruhsal bir güçtür." *(a.g.e.)*

fotografik veya sinematik algılama tarzlarının klasik resimden nasıl farklı olduğunu gösteriyor; yeniden-üretim teknolojilerinin sanat yapıtının doğasında olduğu kadar toplumsal kültürde yarattığı değişiklikleri saptıyor; nazizm ve savaş tehdidiyle birlikte gelen teknolojilerin aynı zamanda bambaşka olanaklar da doğurduğunu öne sürüyordu. Halbuki medya araştırmaları sorunsalı tüm bu sorunlardan çok uzak bir noktada, adeta inanılmaz bir basitleştirme içinde, "mesaj" kavramında kurulmaktaydı. Benjamin'inki medyayı tanımaya, sorgulamaya yönelik bir adımdı, onu basitçe bir araç gibi değil, başlı başına bir kültürel biçim veya yeni kültürel biçimlerin alanı gibi alıyordu; medya araştırmaları ise, medyanın bir araç olarak ne kadar etkili olduğuyla ilgili bir sorunsal olacaktı. Örneğin kadir-i mutlak medya kuramı için önemli olan medyanın *etkili* olmasıydı, yoksa neyin etkili olduğu ya da etkili olanın ne olduğu değil (ya da neyin etkili olduğu, etkili olmak isteyen bakımından sorgulama dışıydı).

Frankfurt Okulu'nun klasik temsilcileri kabul edilen Adorno ve Horkheimer ise, İkinci Savaş dönemi ve sonrası Batı medyası ve kültürü üzerinde yoğunlaştıkları "Kitle Aldanımı Olarak Aydınlanma" isimli makalelerinde özellikle Amerika'da oluşan kültürel dönüşümü "kültür endüstrisi" olarak tanımlamışlardı (1977). Kültürün bir ürün ya da meta haline gelmiş olduğu bu sistem, homojen bir bütün oluşturuyordu. Eninde sonunda belli bir tüketici grubunu hedeflediklerinden, bir reklam spotu, bir otomobil ya da bir film arasında öz olarak hiçbir fark yoktu. Adorno ve Horkheimer'e göre, bu kültürün temelsizleşmesi ve basitleşmesiydi; ayrıca bu sistem bireye seçme hakkı vermek bir yana onun bireyselliğini elinden almaktaydı. Adorno ve Horkheimer'in bu ilginç yaklaşımı çoğu zaman haksız biçimde erken medya kuramının bir başka örneği gibi görüldü. Halbuki, Lazarsfeld'cilerin reddettiği erken medya kuramı medya aracılığıyla istenilenin yapılabileceğini varsayıyordu. Adorno ve Horkheimer'a göre ise, medya bir özne değil zaten sistemin kendi haline gelmişti. Medya, birilerinin manipülasyonu ya da teknolojinin hikmeti kendinden menkul gücü sonucu bireyleri etkilemesi sorunu değil, sistemin işleyişinin ta kendisiydi.

Gerçekte "kadir-i mutlak medya" kuramcılarının ve "etki çalışmaları" paradigmasını kuranların ortak bir varsayımı vardı. Frankfurt Okulu'nun, özellikle Walter Benjamin'in tam da bu varsayımı toplumsal gelişmenin bir uğrağı olarak veri aldıkları, ve tam da bu veriyi analiz ve eleştiri nesnesi kılmaya çalıştıklarını söylemeliyiz. Bu varsayım (ya da veri) medyanın *etkili olmak için kurulmuş olduğu ve bu etkililiğin teknolojik düzeyde zaten verili olduğudur.* Benjamin veya Adorno etkili olmak üzere üretilmiş olanın (teknolojinin, kültürün) ne olduğunu soruyordu. Geleneksel paradigma için ise, tartışma ve araştırma (ne kadar etkili) bu varsayım zaten veri alınarak başlamıştı. Bir başka deyişle, geleneksel sorunsal için, radyo, televizyon, vb teknolojiler teknoloji olmaları hasebiyle zaten başlı başına ve tartışılmaz bir etkililik taşırlar. Bu etkililik, geleneksel sorunsaldan önce gelen ve onu mümkün kılan teknisist (araçsalcı) varsayımdır. Aşa-

ğıda daha ayrıntılı göreceğiniz gibi bu Batı düşünce geleneğinin temelinde yatan doğaya hükmetme sorunsalıdır. Medya, yani iletişim teknolojileri haber verir, uzağı yakına getirir, milyonlara aynı anda seslenir, birleştirir, burayı oraya bağlar. Bu nedenle medyanın en temel ideolojisi, kurucu ilkesi buradalık, yakınlık *(immediacy)* ideolojisidir. Medya bize bilginin, dünyanın, vb elimizin altında olduğunu söyler. İkinci Dünya savaşından önce Walter Benjamin tam da bu "elimizin altında"lığın, bu bilginin ne olduğunu sormuş, totalitaryanizmin sonucuna yenilmeden başka olasılıkları araştırmıştı; savaştan sonra Adorno ve Horkheimer bu bilginin her türlü bilgi olasılığının ortadan kaldırılması olduğunu söyleyecek ve bir seçenek olarak faşizmden kurtulunmasıyla çok daha sinsi bir bütünlüğün *(totality)* yerleşmekte olup olmadığını soracaklardı. Bu sorunsallara aşağıda tekrar döneceğiz. Şimdi hakim medya araştırmaları sorunsalına 1960 ve 1970'lerde yöneltilen eleştirilere ve yepyeni bir kuramsal ve yöntemsel yaklaşımın ortaya çıkışına bakalım.

Medya ve ideoloji: Yapısal çözümlemenin erdemleri ve sınırları

Sözkonusu hakim sorunsala, yani ampirik etki çalışmalarına yönelik eleştiriler öncelikle teknolojinin de bireysel tutumların ve kanılarında genel bir *ideolojik yapı* (simgeler, değerler ve davranış kalıpları) içinde mümkün olduğu noktasından hareket edecekti. Daha sonradan "kültürel çalışmalar" haline gelecek olan bu yaklaşımın pek çok değişik kökenleri var. Öncelikle Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbilimine dayanan göstergebilimin hızla gelişmesinden sözetmeliyiz (Saussure: 1976). Göstergebilim, yapısal dilbilimin çözümleme kurallarının tüm kültürel sistemlere uygulanabilmesi ilkesinden kalkarak herhangi bir kültürel sistemi bir göstergeler sistemi olarak almayı önerir. Geleneksel bir metin çalışma yöntemi olan içerik analizi sadece görülen ögelerle ilgileniyor ve her bir simge ya da sözcüğün bir tutumu doğrudan gösterdiğini varsayıyordu.[14] Yapısal yöntemin buna göre açık avantajı ise, sadece görünen ögelerin değil, aynı zamanda görünen ögelerin çoğu kez zıtı olan ve görülmeyen, altta yatan veya bastırılan ögeleri hesaba katabilen bir analiz olmasıydı. Önemli olan bir simgenin ya da sözcüğün ne kadar sıklık ve yoğunlukta ifade edildiği değil, hangi baş-

14 Bu yöntemle yapılmış klasik bir çalışma olan Ithiel de Sola Pool ve arkadaşlarının *Prestige Press*'inde "demokrasi", "yurtseverlik", "özgürlük" vb simgelerin elit basındaki yoğunluğu ve frekansı ölçülmüştür (Ithiel de Sola Pool ve diğerleri: 1970—ilk baskı, dört ayrı cilt halinde, 1951-52). Buradaki genel varsayım bir fikrin gücünün niceliksel gücüne bağlı olduğudur. Bunun altında yatan daha derin bir varsayım ise, aslında sözcükler olan simgelerin "onları kullananların tutumlarını simgelediği" (yani o tutumların yerine geçtiği) varsayımıdır (*a.g.e.*, 22). Böylelikle simge (sözcük) ile tutum arasında doğrudan ve basit bir ilişki varsayılır; simgelerin yoğunluğu ve frekansı simgeledikleri tutumların gücünün göstergesi olur. Simgenin böyle doğrudan bir ilişki olmadığı, tutumlar ile simgeler arasındaki ilişkinin çok daha karmaşık ve dolayımlı olduğu içerik analizcilerinin, görünürde karmaşık matematiksel şemalara rağmen unuttukları bir noktadır.

ka şimgeler veya sözcüklerle birlikte ifade edildiği, nelerin söylendiği kadar nelerin söylenmediğiydi (Burgelin: 1972). Ayrıca yapısal yöntem veya göstergebilim, göstergelerin yapılaşma ve eklemlenme biçimleri, ve mesajların altında yatan ve onları ürettiği varsayılan kodlarla ilgilendiği için, değişik mesaj türlerinin *(genres)* birbirinden ayırtedilebilmesini sağlıyor, böylelikle kültür üzerine genel ve yapısal olan, ama (örneğin Adorno ve Horkheimer'in içine düştükleri iddia edilen anlamda) toptancı ve indirgemeci olmayan bir yaklaşım getirebiliyordu. Reklam mesajından modaya ve televizyona kadar, özellikle Roland Barthes ve Umberto Eco'nun çalışmaları, göstergelerin yapısal işleyişi sayesinde anlamların nasıl örtük yollarla iletildiğini ve bu iletiler ve anlamların nasıl bir ideolojik ve kültürel dünyayı ifade ettiğini gösteriyordu (Barthes: 1967, 1972; Eco: 1972, 1976).

Öte yandan bu anlayış, ekonomik indirgemecilikten şikayetçi sosyoloji kuramları için de uygundu. Medyayı devletin ya da ekonomik ve siyasal elitlerin çıkarlarının ifade aracı gibi gören indirgemeci anlayışa karşı özellikle İngiltere'de oluşan tepki, bir yandan Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı ve Althusser'in ekonomizm eleştirisi ve ideoloji üzerine ilginç tezleri, öte yandan da E. P. Thompson ve Raymond Williams gibi sosyal tarihçilerin kültüre verdikleri önem ve işçi sınıfı etnografileri geleneği ile birleşerek medya alanında yepyeni bir ideolojik çözümleme paradigmasının oluşmasına yol açacaktı (Gramsci: 1978; Althusser: 1977; Thompson: 1966: Williams: 1961). Bu yaklaşım, Birmingham Üniversitesine bağlı "Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi"nde odaklandığı için çoğu kez Birmingham Okulu olarak adlandırılmıştır. Merkezin uzun yıllar yöneticisi olmuş, özellikle Gramsci'den etkilenen Stuart Hall'un öncü çalışmalarıyla eklemlenen bu yeni yaklaşım, göstergebilimi medyanın ideolojik kodlarını çözümleme için kullanmayı önermiştir. Stuart Hall, aynı zamanda, üstyapısal olduğu kadar altyapısal etmenleri ve medya söylemlerinin kuruluşu kadar izleyiciler tarafından değişik biçimlerde çözülüşünü ve yorumlanışını kavramayı da hedefleyen genel bir kültürel araştırma paradigması oluşturmayı hedefliyordu. Bu yaklaşımın klasik örneklerinde analiz "gazete haberleri", "fotoğraf", "televizyon haberleri" veya "güncel programlar" vb üzerinde odaklaşır.[15] Televizyon bu tartışmaların ortasında önemli bir yer teşkil ediyordu. Stuart Hall'un klasik bir makalesinde getirdiği modele göre, televizyon haberleri bize basitçe olan biteni anlatmamaktadır. Medya bir hammadde olan olayı bir ürün olan habere dönüştüren kurumsal ajandır. Neyin haber değeri taşıdığına karar veren zımni mekanizmalar, ideolojik ve mesleki kodlar vardır, ve haber ya da enformasyon her zaman bu kodlar içinde eklemlenir ve iletilir (Hall:1973). Bu

15 Bu geniş kapsamlı yaklaşımı kuramsal eklemleme çabası için, bkz. Hall: 1977; arkasında yatan tarihsel ve kuramsal temaların ve varsayımların iyi bir tartışması için, bkz. Hall: 1986. Stuart Hall'un bu paradigmanın klasik hale gelmiş çalışmaları için, bkz. Hall: 1972, 1973; Hall ve diğerleri: 1978; Hall, Connell, Curti: 1976; Hall ve Jefferson: 1978.

sorunsalın amacı, medya mesajlarının, son çözümlemede ekonomik ve siyasal elitlerin işine yarayan bir ideolojik ve simgesel dünya kurmakta olduğunu göstermektir; ama medyada bu doğrudan değil dolaylı yollarla, yani dilsel, görsel ve retorik mekanizmalar, ideolojik ve mesleki kodlar aracılığıyla gerçekleşir. Medyanın kurduğu ideolojik ve simgesel dünya hep belli sorunlar koyuyor ve gündemleri belli biçimde formüle ediyor, başka soruları ve gündemleri ise dışarıda bırakıyorsa, bu açık sansür mekanizmalarıyla değil, dilsel ve retorik yollarla, örtük kurumsal ve dilsel varsayımlar ve kodlar sayesinde yapılmaktadır. Dolayısıyla vurgu, dolaylılıkta, yani dilde ve genel olarak göstergenin açık ve çokyönlü, çok-anlamlı yapısındadır. Buna uygun olarak, medya ve kültür değişik toplumsal güçler arasındaki ideolojik anlamlama mücadelelerinin alanı olarak görülür. Araçsalcı ve indirgemeci teorilerden farklı olarak, eğer bir ideolojik hegemonya varsa, bunun ideoloji-dışı, sosyo-ekonomik bir konumda verili değil, göstergenin çok anlamlı yapısından kaynaklanan ideolojik bir anlamlama mücadelesinin sonucu olduğu gösterilir. Farklı kodlar ve farklı anlamlama pratiklerinin hesaba katılması bu kuramı özselci ve indirgemeci bir yaklaşımdan ayırteden en belli başlı özelliğidir. Tabii ki böyle bir yaklaşım içinde sorun medyanın etkili olup olmadığı değildir. Medya zaten tanım olarak toplumsal göstergeleri ve özneleri kuran ideolojik pratiğin en temel eklemlenme alanlarından biri olarak başlı başına bir etki, bir güçtür. Bu yaklaşıma göre önemli olan örneğin bir kampanyanın etkili olup olmadığı değil, kampanyanın öncelikle toplumun üyelerini siyasal bir seçimin özneleri olarak kuran bir kültürel biçim olmasıdır. Film, televizyon, reklam ya da "*soap opera*" basitçe etkili olup olmadığı araştırılması gereken mesajlar değil, kendi izleyicilerini, onların hazlarını ve arzularını kuran sosyo-kültürel biçimlerdir. Öte yandan, tam da göstergenin açık uçlu veya çok anlamlı olması nedeniyledir ki, izleyiciler kendilerine verilen mesajları pasif olarak alımlayan kültürel kuklalar değil, bu mesajları, kendi toplumsal bağlamları ve taşıdıkları kodlar içinden anlamlayan ve mesajın anlamını aktif olarak (yeniden) kuran özneler olarak görülürler. Böylelikle hakim ideolojik anlamlama ile değişik izleyici guruplarının çoğu zaman muhalif anlamlamaları arasında sürekli bir mücadele vardır. Dolayısıyla izleyiciler bir yorum veya okuma farkı anlamında bir inceleme konusu olurlar, yoksa mesajın etkili olup olmadığını ölçme anlamında değil; sorun basit bir etki sorunu değil daha karmaşık bir yorum veya okuma sorunu olarak konur.

Elbette yeni paradigma da sorunsuz değildir. Çünkü bir yandan Althusser'i (1977) izleyerek medyanın izleyicileri özneler olarak kurduğunu göstermek istemekte, öte yandan bu kuruluşun bir toplumsal mücadeleye bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla, öznelerin medya söylemlerine nasıl yakalandığı ya da nasıl kurulduğu üzerinde odaklaşan bir yaklaşım ile değişik toplumsal grupların benzer göstergeleri değişik biçimlerde okuma farkları, veya değişik araçlar veya programlara ilgi duymaları üzerinde odaklaşan bir yaklaşım ara-

sında bir gerilim oluşacaktır. Bu fark İngiltere'de İngiliz Film Enstitüsü'nün yayın organı *Screen* dergisi çevresi ile izleyici etnografilerini vurgulayan daha değişik bir kültürel araştırma paradigması arasındaki karşıtlık olarak kendini göstermişti. 1970'lerde *Screen* çevresi, özellikle film çalışmaları çevresinde doğan ve öznenin filmin *anlatısal yapısı* içinde nasıl kurulduğunu, izleyicilerin hangi *ideolojik, psikoanalitik ve retorik mekanizmalar* sayesinde filmi "izlediklerini" ve haz duyduklarını, yani filmin söylemine nasıl eklemlendiklerini vurgulayan bir yaklaşım geliştirmişti. (Heath: 1975 sık sık bu paradigmayı temsil eden bir çalışma olarak gösterilir.) Buna karşılık, medya ve özellikle televizyon *izleyicilerinin medya mesajlarını nasıl çözümlediklerini*, bu değişik okuma ve yorumlamaların nasıl toplumsal sınıflar veya gruplar boyunca değiştiğini gösteren ve izleyici etnografilerini vurgulayan bir başka yaklaşım oluşmuştu (Morley: 1980).[16]

Tabii ki İngiliz sosyolojisinde içindeki bu anti-indirgemeci sorunsalın en önemli boyutlarından birisi, kadınların kültür içindeki yeri üzerine yepyeni bir sorgulama başlatmış olmasıydı. Bir yandan medyadaki kadın imgeleri, öte yandan kadınların medyayı kullanma ve okuma biçimleri bir dizi önemli araştırmanın konusu oldu. Medyada kadın imgelerinin eleştirel incelemesine yönelik araştırmalar yepyeni bir ivme kazandı (Kuhn: 1985); "*soap opera*" denilen televizyon türü veya 'romans' türü popüler romanlara kadınların gösterdiği ilgi, kadınların tüketimle ve popüler kültürle ilgisi pek çok incelemenin ve tartışmanın konusu oldu (Hobson: 1982; Radway: 1984; Williamson: 1986). Özellikle film kuramı alanında kadınların film ve popüler kültürde oynadığı rol üzerine yeni bir araştırma alanı açıldı (Mulvey: 1975; Kaplan: 1978). Böylelikle özellikle Birmingham Okulunun çabaları sayesinde kadınların kültürdeki rolü üzerine geleneksel görüş açılarını sarsan yepyeni bir perspektif edinildi.

Ne var ki, sayısız yararlarına karşı bu yaklaşımın önemli sınırlarından birisi de tam da ekonomik indirgemeciliğe karşı çıkmaya çalışırken çoğu zaman tam da eleştirdiği şematik ve basit altyapı-üstyapı modeline dayanması ve bu nedenle de şikâyet ettiği ortodoks ya da indirgemeci kuramların sorunlarını değişik biçimde yeniden üretmesiydi. Bu durum özellikle "kitle kültürü" nosyonuna karşı önerilen "popüler kültür" nosyonunun belirli kullanımlarında kendini gösterdi. Medya dolayısıyla kültürün temelsizleşip hafifleştiğini söylemenin elitist bir konum olduğuna duyulan inanç, bu kez, popüler kültür ürünlerinin sorunsuz bir kabulüne dönüştü. Eleştirel bir yöntem olarak başlayan göstergebilim, gitgide seri üretilen akademik çözümlemelere veya okumalara dönüştü. Ya-

16 Film kuramı etrafında dönen psikoanalitik yaklaşım için, bkz. Heath: 1975; 1976a; 1976b. Bu sorunsal Christian Metz'in psikoanalitik uygulamalarında kaynaklanmaktadır. Bkz. Metz: 1975. Bu sorunsalın anlatısal olduğu kadar kültürel, ekonomik ve teknolojik boyutları da ele alan, geliştirilmiş ve mükemmel bir örneği için, bkz. Ellis: 1988. İzleyici araştırmalarının klasik örneği ise, David Morley'in farklı toplumsal sınıflardan BBC izleyicileri üzerinde yaptığı *Nationwide Audience*'dır (1980). Morley daha sonra televizyonun ev içinde farklı cinsiyetler tarafından nasıl kullanıldığını inceledi (1986). Etnografik pozisyonun genel bir savunusu olarak bkz: Morley: 1992.

pısal yöntemin bir hazır kalıp haline gelmesiyle, gerçekte tamamen akademik olan bu okumalar, okumanın veya göstergenin çoğulluğu, anti-özselcilik veya popüler haz adı altında savunuldu. Gitgide yaygınlaşan söylemsel veya anlatısal "tür" *("genre")* kavramı da bu tarz çözümleme veya okumaların meşru kılınmasına yaradı.[17] Medyanın gücünü tekil mesajların gözlemlenebilir bireysel davranış üzerindeki etkilerine indirgeyen bir yaklaşım nasıl medyanın bir kurum olarak gücünü elden kaçırıyorsa, bu kez göstergebilimsel çalışmaların belli bir bölümü de medyanın (ve televizyonun) incelenmesini medya söylemlerinin ya da söylem türlerinin okumasına indirgeyerek yapısal ve kurumsal özelliklerin bir kez daha gözardı edilmesine neden oldu.

Burada aynı döneme rastlayan bir dizi çalışmanın sözkonusu medya ve kültür anlayışı tarafından gözardı edildiğini belirtmeliyiz. İndirgemecilik, özcülük ya da bütünselcilik ("totalitarizm") korkusu, paradoksal biçimde medyaya ve kültüre daha incelikli, daha sofistike bir yaklaşımı engeller hale geldi. Sözünü ettiğimiz ve neredeyse tabu haline gelen korkular sayesinde gözardı edilen yaklaşımlara değinmeden geçemeyiz. Özellikle Guy Debord'un *Society of Spectacle* isimli, modern kapitalist toplumların savaş-sonrası kültürel evrimini inceleyen çalışması (Debord: 1983), veya Jean Baudrillard'ın Saussure'ün gösterge kuramı ile Marx'ın değer kuramını biraraya getiren erken dönem çalışmaları (Baudrillard: 1981) tam da kültürel ve ekonomik dinamikleri birarada düşünmeyi öneren yaklaşımlardı. Örneğin Debord'a göre, sözünü ettiği "temaşa toplumu" meta fetişizminin en yüksek düzeye vardığı toplum biçimiydi: basitçe imgelerin egemen olduğu bir toplum değil, bizzat imgelerin ya da görüntülerin temel toplumsal ilişki biçimi haline geldiği bir toplum (1983: 1-53). Marx'ın kullanım değeri ve değişim değerine 'gösterge-değeri'ni katan Baudrillard ise, göstergelerin işleyişinin ekonomik mantığı nasıl bir tüketim mantığı olarak kurduğu üzerinde odaklaşıyordu (1981: 29-101; 123-163). Bu yapısal yaklaşımlar ihmal edildi; Benjamin'e dönmek pek de kimsenin aklına gelmedi; biraz talihsiz biçimde totaliter medya kuramının bir başka versiyonu diye okunan Adorno ve Horkheimer'in "kültür endüstrisi" kuramlarını yeniden düşünmek de mümkün olmadı – elbette burada Benjamin, Adorno ve Horkheimer'i gerçekten yeniden düşünmeyi kastediyoruz, yoksa basitçe tekrarlamayı değil. Bunlar medya üzerine yapısal sosyolojik açıklamalar getiren argümanlardı. Althusser-sonrası ve "kültürcü" denilebilecek yaklaşımların bu düşünce hattını çoğu kez elden kaçırması

17 Tipik bir örnek olarak, bkz. Chambers: 1986. John Fiske'in çalışmaları, pek çok erdeminin yanısıra, bu oldukça problemli tutumun iyi bir örneği olarak görülebilir. Bkz. Fiske: 1987; 1989a; 1989b. İzleyici etnografileri ile semiolojiyi birleştiren bu yeni ortodoksinin anlamlı bir eleştirisi için, bkz. Morris (1990). Morris'e göre, bu yeni ortodoksi karmaşıklık olarak sunulan bir banalliktir: "modern toplumlarda insanlar karmaşık ve çelişkilidir; kitle kültürü metinleri de karmaşık ve çelişkilidir; demek ki bunları kullanan insanlar da karmaşık ve çelişkili bir kültür üretirler" (1990: 22). Morris'e yanıt olarak Morley, daha iyi ampirik sosyoloji yapmakla böyle bir banalliğin ortadan kalkacağını iddia eder. Bkz. Morley: 1990: 273-274.

medya üzerine daha temelli bir yaklaşının geliştirilebilmesini engelleyen bir başka etmen oldu.[18]

Medyadan televizyona: Teknoloji ve kültür

Medyanın ya bireysel davranış üzerindeki etkileri açısından ya da ideolojik hegemonyanın bir aracı veya kertesi olarak düşünülegeldiğini gördük. Şimdi Guy Debord'un, imgelerin veya görüntülerin temel toplumsal ilişki haline geldiği saptamasından hareketle medyanın nasıl bir toplumsal ilişki olduğu sorusunu sorabiliriz. Bir anlamda, yukarıda sözünü ettiğimiz Walter Benjamin'in 1930'lardaki gözlemleri tam da bu nokta üzerinde odaklaşıyordu. Benjamin için önemli olan şimdi nasıl algılama, görme ve konuşma tarzlarının ortaya çıktığıydı. Bir başka deyişle, örneğin fotoğraf ya da sinema basitçe dünyayı saptayan veya temsil eden kayıt araçları olmaktan ziyade dünyayı belli bir biçimde algılama ve kurmayı ima ediyorlardı. Bu nedenle Benjamin günlük insani algılama kapasitemiz içinde mümkün olmayan ve bu teknolojiler sayesinde oluşan yeni algılama biçimlerine dikkatimizi çekiyordu (en basit örnek olarak sinemada yavaş çekimi düşünebiliriz); ve bu nedenle, Benjamin için fotoğraf veya sinema imgesi klasik resimden tamamen farklı bir görüntüydü. Bu teknolojilerin en önemli özelliği ise, matbaanın icadıyla bir sıçrama noktasına varan yeniden-üretim tekniklerinde bir başka sıçrama yaratmış olmalarıydı. Benjamin için ideoloji (örneğin faşizm) bu yapısal dönüşüm bağlamı içinde anlam kazanıyordu.

Benjamin'in bu yaklaşımının ardında yatan varsayımlar uzun süre unutuldu. Bugün iletişim teknolojilerinde gerçekleşen bir başka büyük dönüşüm (ki özellikle bilgisayarlar ve televizyon çevresinde anlam kazanmaktadır) bize Benjamin'in bu yaklaşımının anlamını bir kez daha hatırlatmaktadır. Medya çalışmaları alanında yeni bir döneme girmekte olabilir miyiz? Raymond Williams'ın 1974'te teknolojiyi bir kültürel biçim olarak almayı önerdiği klasik çalışmasının televizyon üzerine olması tesadüf değil: *Television: Technology and Cultural Form*. Raymond Williams bu yapıtında bize televizyonun basitçe araç değil bir toplumsal formasyonu belirleyen bir *kültürel biçim* olduğunu göstermişti. Burada göstergebilimin "kod" kavramından biraz daha farklı bir yaklaşım sözkonusudur. Stuart Hall ve Birmingham Okulu'nun değiştirmekle birlikte hala koruduğu kod-mesaj ikileminden daha temelli bir kopma sözkonusudur. Çünkü Williams bizatihi teknolo-

18 Stuart Hall'un buna istisna teşkil ettiğini söylemeliyiz. Özellikle medya, kültür ve gösterge kuramını genel bir sosyolojik kurama eklemleme çabası için, bkz, özellikle Hall:1977. Ayrıca Hall'un örneğin haberlerin üretildiğini söylerken benzer bir argümanı daha genel bir düzeyde yapan Adorno ve Horkheimer'e hiç gitmemesi (Hall: 1973) veya fotoğraf üzerine konuşurken Benjamin'e çok da gerek duymaması oldukça ilginçtir (Hall: 1972). Burada mesajın gösterge olarak çok-anlamlılığı ile meta olarak anlama ilgisizliği arasındaki gerilimin üstüne gidilememiştir. Baudrillard'ın erken dönem çalışmaları, özellikle gösterge-değeri kavramı, tam da bu sorunları dert edinmişti (1981).

jiyi bir toplumsal ilişki, bir kültür biçimi olarak ele alır. Williams'ın teknoloji üzerine argümanının ayrıntılarına girmektense televizyonun biçimleri olarak neleri saptadığına bakmakla yetineceğiz. Televizyon pek çok biçimi daha önceki medyadan (radyo ve gazeteden) alacaktır. Örneğin diziler, gazete tefrikası ve radyo dizilerinin devamıdır. Buna rağmen bu biçimlerin dahi hemen televizyona özgü özellikler kazandığını farketmek zor değildir. Kaldı ki, belgeseller, tartışma programları –ki bunlara Williams'ın kitabından sonra ortaya çıkan "*reality-show*" ya da *"talk-show"* gibi tamamen televizyona özgü anlatım tarzlarını ekleyebiliriz– gibi yeni biçimler de vardır. Asıl ilginç olan Williams'ın televizyonun ortaya çıkardığı yeni biçimlere *televizyonun kendini* eklemesidir (1974: 76-77). Üstelik bunun tam olarak ne olduğundan pek de emin olduğu söylenemez:

> "Televizyonun pek çok kullanımı önceden bilinen biçimlerin iletimi ve geliştirilmesi olduğundan ve iletilmek istenen içeriğin baskısı yüzünden, kendileri için hiçbir geleneğin ve hiçbir tanımlamanın hazır olmadığı televizyona özgü görsel deneyimlere yanıt vermek çoğu kez güç olmuştur. Gene de pek çok programın öyle anları vardır ki kendimizi oldukça yeni yöntemlere bakarken buluruz. Bu tür bir dikkati edinmek istiyorsak, bizi genellikle iletilen içeriğe ve başka tür tepkilere yönelten sesi kısmamız gerekir. İşte bunu yaparsak, şaşırtıcı bir biçimde çoğu kez nefis bir görsel hareketlilik, açıların kontrastı ve odağın değişkenliğini tecrübe ederiz" (1974: 77)

Her ne kadar Williams biraz romantik bir ifadeyle konuşuyor gibi olsa da –kendisini bu konuda anlayanların sadece ressamlar olduğunu söyler– vurgulama televizyona özgü ya da televizüel olan üzerinedir. Biz de "televizüel" dediğimiz bir şeyi televizyondan ayırtederek işe başlamak istiyoruz. Televizyona çeşitli biçimlerde yaklaşmak mümkündür; televizyonu birbirinden değişik pek çok yaklaşımın arasında dolaşarak kurmak istiyoruz. Aşağıda görüleceği gibi bu yaklaşımlar çok farklı noktaları vurguluyor olsalar hatta çoğu kez çelişseler bile, amacımız televizyonu tüketmek değil, üzerine düşünmek olduğu için bu çoğullukta ısrar edeceğiz.

Tele-vizyon öncelikle uzağı yakına getirme, nesneleri ve olayları görülür ve bilinir kılma aygıtı olarak karşımıza çıkıyor (yakın akrabaları tele-fon ve telegraf gibi).[19] Tabii ki televizyonun gerçekten bunu mu yaptığı, ya da ne yaptığı tartışılır. Ama en azından onun Antik Yunan'dan bu yana Batı düşüncesini nitelemiş olan teknolojik sorunsalın, yani güç arzusunun bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Heidegger'in gösterdiği gibi, bu sorunsal insanın doğaya hükmetmesini emreder (Heidegger: 1977). Televizyon bu hükmetmenin bir kertesi, *doğal mesafeleri kapatma aracıdır*. Ama bu düşünce geleneğinin önemli bir düğümü vardır. Teknoloji bir "denetim" ve "rasyonalite" sorunsalıdır, ama onu ortaya çı-

19 Televizyonun yakın akrabası "telefon"un serüveni için bkz. Avital Ronell: 1989; telgraf için bkz. Carey: 1989: 201-230.

karan rasyonalite değil doğaya hükmetme arzusu, kısacası güç veya arzudur. Teknolojinin gelişmesinin sonucunda denetlenemez hale gelmesinin nedeni budur. Denetleme, hükmetme arzusu denetlenemez. Televizyonun bugün araç olmaktan çıkıp *bağlam* haline geldiğini görüyoruz. Televizyon ve toplum, televizyon ve izleyicileri nasıl ayrı düşünülür? İzleyicilerin televizyon seyretmeyi seçmesi ya da seçmemesi sözkonusu değildir, çünkü zaten pek çok temel kurum, siyaset, ekonomi, kültür televizyonsuz varolamaz. İşte, Tony Fry'ın Heidegger uygulamasını izleyerek, televizyonun denetleyemediği, tutamadığı, elinden kaçan sonucuna "televizüel" diyeceğiz. Televizüel, televizyonun bir araç olmaktan çıkıp bağlam haline gelmesinin sonucu olan, yani denetleyemediği, elinden kaçan, fakat dünyayı anlamamızın ve kavramamızın koşulu haline gelmiş olan şeydir. Televizyon, kendi elinden kaçırdığı şey ("televizüel") tarafından yönetilir, çerçevelenir. (Fry: 1993: 24-25).[20]

Yeni teknolojileri tartışırken Heidegger, olan bitenin dünya resminin değişmesi değil, dünyanın resim olması, bir resim olarak kavranması olduğunu öne sürmüştü.[21] Televizyon ve izleyicileri ayrı değildir. Televizüel, televizyon açısından dünyanın resim haline gelmesidir. İçinde yaşadığımız, içine yerleştiğimiz, bu resim veya görüntü haline gelmiş dünyadır. Bu ilk elde tüketim nosyonuna, tüketim toplumuna bağlanmaktadır (tabii ki bu nosyonun basitleştirilmemesi kaydıyla). Örneğin, bol ışıltılı ve yansımalı ortamı, rengarenk görüntüleri, önümüze serdiği mallar, bize hazırladığı değişik hizmetlerle tam bir temaşa, bir seyirlik olan alışveriş merkezinin *(shopping mall)* içinde dolaşırken bir anlamda televizyonun içinde değil miyiz? Beyoğlu caddesinde yoldan geçenlerle konuşmak, görüntü üretmek üzere her adım başında bir televizyon ekibine rastlamak mümkünse, bunun nedeni Beyoğlu caddesinin "televizüel" içinde yeralmasıdır. Yalnız bu başlangıç örnekleri bizi yanlış yere götürmesin; "televizüel" basitçe alışveriş merkezi, mallar ya da çekici bir görüntü değildir, asıl resmin veya *görüntünün çekici hale gelmesidir*, görüntünün çekmesi, ve bizi çekenin görüntü olmasıdır (yukarıdaki örnekte Raymond Williams'ı veya günlük yaşamda bizi çeken "güzel bir görüntü" değil, görüntünün güzelliğidir, görüntünün çekiciliğidir). Televizüel, uzağı yakına getiren, orayı bura yapan teknoloji olarak televizyonun, günlük algılama biçimlerimize *temel* hale gelmesidir; televizüel, resim veya seyirlik haline gelen bir dünyayı çerçeveleyendir. Bu anlamda "televizü-

20 Heidegger'in felsefi argümanını en zorlu yerlerinde izleyen Avital Ronell teknolojinin de tıpkı uyuşturucular gibi sonu ve programı olmayan bir proje olduğunu ileri sürer. Uyuşturucular üzerine çalışmasında Ronell teknolojinin ve uyuşturucuların, son çözümlemede benzer bir yapıya sahip olduğunu söylemektedir. Bkz: Ronell: 1992: 33-46, 67-79. Paul Virilio'nun teknoloji hakkında ileri sürdüğü herşeyin uyuşturuculara uygulanabileceğini söylediğini de Ronell'den öğreniyoruz (*a.g.e.*, 74)

21 "Dünya resmi bir önceki ortaçağ resminden modern bir resime dönüşmüyor; modern çağın özünü belirleyen bizzat dünyanın resim haline gelmesi olgusudur. ... dünya resmi .. dünyanın resmi değil, resim olarak algılanan ve kavranan dünyadır." (Heidegger: 1977:129-130)

el"in sınırı yoktur, örneğin alışveriş merkezi gibi parıltılı bir yer olmayan gecekondu da televizüel içinde yeralır, ve yeralmasıyla çözümlememiz gereken bir parıltı, ışıltı kazanır, aydınlanır, *görülür* hale gelir, *buraya* gelir – gecekonduyu aşağıda daha ayrıntılı tartışacağız. Televizüel, televizyonun ontolojik, maddi alanı olan görselliktir, gayrı-maddî bir maddiliktir, ve aynı zamanda, ister istemez, yaşama mekanımız, yerleştiğimiz yerdir. Bu nedenledir ki, yani televizyon ile bizlerin arasında fark olmadığı ve televizyon araç olmaktan çıkıp bağlam haline geldiği içindir ki, televizyonun bireysel davranış üzerindeki etkileri sorusu televizüel bir soru, televizyonu üreten teknolojik sorunsala ait bir sorudur. Bu bilgi son yıllarda televizyonun işleyişini değiştiren izleme oranı anketlerine *(ratings)* dönüşmüştür. İzleme oranı bilgisi, televizüel'in kurumsal boyutudur. Geleneksel etki araştırmalarına dönersek, bunların verdiği bilgi de, televizyona ait, televizüel bir bilgi olacaktır: hangi mesajların kimleri etkilediğinin bilgisi ancak stratejik ve yönetsel bir bilgi olur, başka mesajlar üretme ya da mesajları düzeltme bilgisi. Aynı nedenledir ki, televizyon, içinden başka mesajların, başka (doğru olduğu varsayılan) ideolojilerin ve fikirlerin kolayca akacağı bir araç da değildir; çünkü televizyonun kendisi zaten metafizik ve ideolojik bir sorunsalın, yani doğaya hükmetme sorunsalının ifadesidir. Televizyonun bir bağlam haline gelmesi, dünyayı çerçevelemesi ve dünya olarak kurması noktasına bu makalenin sonunda tekrar döneceğiz.

Dünyanın temsil haline gelmesi *kameranın* temel bir aygıt olarak karşımıza çıkmasıdır; bugün gördüğümüz görüntülerin hemen hepsi artık film ya da video kamerası veya fotoğraf makinası tarafından üretilmektedir. Dünyanın resim haline gelmesi, dünyayı kameranın kurmasıdır. Dünyayı kameranın kurmasının, yani dünya resminin gereği ve sonucu kameranın ne olduğunu gösterdiğine, yalan söylemediğine duyulan inançtır. Bu varsayımın iyi bir örneği film kuramcısı Bazin'in aşağıdaki sözleridir:

> Fotoğrafın estetik nitelikleri gerçeklikleri ortaya serme gücünde aranmalıdır. Nesnel dünyanın karmaşık dokusu içinde orada ıslak bir kaldırımın yansımasını burada bir çocuğun jestini ayırdetmeyi ben beceremem. Ancak nesneyi tüm o görme biçimlerinden, o istiflenmiş ön-yargılardan ve gözlerimin örttüğü o ruhsal toz ve kirden kurtaran, böyle şeylere kayıtsız mercek onu tüm bakir saflığıyla dikkatime ve sevgime sunmaya muktedirdir (Bazin: 1967: 15)

Bazin'in, duygu, düşünce ve ön-yargılarla kirli insan bakışının kamera tarafından aşılacağı inancı, bu basit "gerçekçi" inanç *görmenin bağımsızlığının* ilan edilmesidir.[22] Bu inanca göre, kamera sayesinde şimdi görüntü kendini her tür-

22 Tabii burada son derece ilginç olan, Bazin'in bu inancı cinsel imaları olan bir biçimde ifade etmesidir: Kamera nesneyi, "tüm bakir saflığıyla dikkatime ve sevgime sunabilir" (1967:15). Reklamlarda hemen herşeyin *kadınlar* aracılığıyla satılması, kadın imgesinin cinselleştirilmiş ve

lü yorumdan, yani dilden ve düşünceden kurtarmıştır. Burada bağımsızlık kazanan, elbette gözdür. Kamera bir argümandır: gözün kendini dilden ve düşünceden kurtardığı iddiasıdır. Halbuki açı seçilir, mesafe ve ışık ayarlanır, stüdyoda kurgu yapılır; kısacası görüntü cekilmez, yapılır, üretilir. Televizyonda gördüğümüz orada olan bitenin resmi değil, anlatımıdır. Zaten her türlü görsel imge dilden geçer. Tüm resimlerin ne olduklarını, yani ne gördüğümüzü söyleyen başlıkları, adları veya altyazıları vardır. Üstelik yazılı bir metin olmasa bile hemen gördüğümüzün ne olduğunu sorarız, yani görülen'i düşünceye ve dile sokarız. Hele televizyonda, aşağıda daha ayrıntılı tartışacağımız gibi, gördüklerimizin ne olduğu bize sürekli anlatılır. Buna rağmen televizyon, fotoğraf, vb, görülen'in olan biten'in gerçeği, bilgisi olduğu ideolojisaine dayanırlar, bu ideolojiyi üretirler. Yukarıda Bazin'in belirttiği gibi, günlük algılama kesip biçemez, ayırtedemez, çerçeveleyemez, bir nesne üzerine odaklaşmak istediğimiz zaman, günlük anlamda görmenin dışına çıkıyoruz. Çünkü günlük yaşamda görme bir sürekliliğe dayanır. Herhangi bir şeye özel olarak bakmıyorsam, gördüğüm sınırları ve çerçevesi olmayan veya belirsiz kalan sürekli bir uzamdır. Elbette bir arkam ve önüm, gördüğüm ve görmediğim vardır, ama bu sınır, kendi gövdemin, başkalarının ve cisimlerin hareketine göre sürekli kayar, ve sabit olamaz. Günlük anlamda görmenin, sanki bir öznesi ve nesnesi yok gibidir. Halbuki kameranın ürettiği görüntü bir parçayı kesip ayırma, sabitleme ve çerçevelemedir. Freud'un "fetiş" kavramının özellikle fotoğrafa ve genel olarak tüm modern görsel ortama uyarlanması bu nedenle anlamlıdır (Burgin: 1982).[23] Dünyanın resim haline gelmesi, nesnelerin dilden ayrı bir varlıkları olduğu inancı onların görülür hale gelmesidir; toplumun bir görme, gözlem ve seyirlik haline gelmesi, görüntünün çekmesidir. Tabii hemen bunun, aynı zamanda saydamlık inancı olduğunu belirtelim. Varolan demokratik inanç, yani saydamlık inancı esas olarak görmenin ya da *gözün bağımsızlığı* inancıdır, en azından kesinlikle bu yöne kaymıştır. Görüntüler durmadan dil tarafından anlamlandığı halde, böyle değilmiş gibi davranılamasına gözün ideolojik bir organ haline gelmesi diyeceğiz. Şimdi televizyonu incelemek için bir başka açı seçelim, ve televizyonun ideoloji işlevi dediğimiz özelliğine geçelim.

parçalanmış olması (dudaklar, bacaklar, göğüsler ayrı ayrı odak noktasıdır ve erkek imgesi için böyle bir parçalama sözkonusu değildir), en bol rastladığımız imgenin kadın imgesi olması,ve imgenin adeta kadına özdeş bir şey olması... Bazin'in tanımını düşündüğümüzde bunların hiçbiri şaşırtıcı değildir. Dünyanın resim olarak kurulmasında Heidegger'in unuttuğu, cinsel farktır.

23 Fetişizm, erkek çocuğun annesinin penisi olmadığını farkettiği zaman bu şok ile (yani cinsel fark gerçekliğiyle) başedebilmek için olmayan penisin yerine bir nesneyi geçirmesidir. Çocuk, annesinin organı olmadığını bilmesine rağmen fetiş sayesinde sanki böyle değilmiş giib davranabilir, yani bildiğini reddeder. Burgin'e göre, fetişizmin dayandığı çelişkili yapı fotoğrafa uymaktadır: "bunun sadece bir görüntü olduğunu biliyorum, ama gene de çok güzel" veya "bu görüntü çok çirkin biliyorum, ama gene de gerçek" (Burgin: 1982) Tabii ki bu, tüm fotoğrafçıların veya fotoğrafa bakan herkesin fetişist olduğu anlamına gelmez. Sözkonusu olan "patolojik" ve "normal"in aynı alandan (bilinçdışı) kaynaklanmasıdır.

Televizyonun ideolojik işlevi

Bir ideolojik organ haline gelmiş göz kameradır. Televizyonda gördüğümüz, olan biten'in görüntüsü değil, seçilmiş, kurgulanmış ve anlatılmış bir görüntüdür. Böyle bir görüntü veya görüntüler dizisinin, gözün gördüğü, yani "işte olan biten" olarak sunulmasına gözün ideolojik kuruluşu diyeceğiz. Bu kuruluş, bir görüntüde olan biten bir şey değildir; görüntülerin diziselliği, televizyonun gündelik oluşu –ki aşağıda bunlara geleceğiz– sayesinde mümkün olur. Bunlar sayesinde olaylar *bir görüntüler dizisi* haline gelir, ve çoğu kez örneğin haberler ile dizi filmler arasındaki farkın ne olduğunu sormak gerekir. "Bosna dramı" her akşam seyrettiğimiz kötü bir şey anlatan ama heyecanlı bir dizidir; aynı dizisel özellik Anayasa tartışmaları, O. J. Simpson davası, vb bir çok olay hakkında söylenebilir. Hele O. J. Simpson davası Amerikan televizyonu tarafından tam bir dizi filme dönüştürülmüştür. Burada temel kavram alışkanlıktır, herkeste şu veya bu düzeyde varolan televizyon seyretme alışkanlığı. Böylelikle televziyon görüntüsü, en alışık olduğumuz görüntülerden biri olur. Dilden ve düşünceden bağımsız bir görme aracı olduğuna inanılan göz bu görüntünün organıdır. Göz, *televizyon kamerasının bizi alıştırdığı görüntüyü gören* organdır; gerçekte işin içinde olan dilin ve düşüncenin işin içinde olduklarının unutulması, ve ne olup bittiğinin bilindiği aldanmasıdır. Halbuki bu görüntüler her daim aynı görüntülerdir (tabii sözcükler de çoğunlukla aynıdır): memurların protestosu, O.J.Simpson davasının görüldüğü salon, sokak, vb hep aynı açıdan hep aynı görüntüler olarak, hep aynı sözcükler ve ifadelerle karşımıza gelir. Göz, bu aynılığın organı haline gelir; "bildiğimizi" varsaymamızı sağlayan organ. Elbette şimdi tam da bu bağımsızlık iddiasını incelememiz gerekir.

Bu bağımsızlık iddiasını karşılamak için elbette televizyonun bir akım olduğunu farketmemiz gerekiyor. Televizyon bir görüntü ve ses akımı olarak karşımıza çıkıyor. Bu akımın sürekliliği, televizyonu kapatsak bile orada olduğunu bilmemiz, onu açtığımız her an karşımızda bir görüntünün bizi bekliyor olması ilk dikkati çeken özelliklerden biridir. Şu ana kadar televizyonu görüntü ile tanımlamaya başlar gibi göründük, ama bunun sadece bir sunum sırası olduğunu da belirtmeliyiz. Televizyon aynı zamanda sürekli konuşmadır; televizyonda birisi, birileri sürekli bize konuşur. Tüm televizyon bir "*talk show*"dur. Televizyonda her şey ve sürekli konuşulur; birileriyle mülakat yapılır, sorular sorulur yanıtlar alınmaya, yani söylem üretilmeye çalışılır; birileri davet edilir ve konuşulur, birileri birilerine konuşur, birisi durmaksızın bize konuşur. Konuşma olmaksızın televizyonu düşünmek imkansızdır.

Bu görüntü ve ses akımı "program"lanmıştır;[24] duraksız bir akım olmasına

24 Televizyon, kendinden çok önce başlamış bu çoğul akımları yakalayarak kaydetmekte ve zamansal ve ekonomik bir düzene sokmaktadır. Bu akımları Deleuze ve Guattari'nin kastettiği anlamda arzu akımları olarak görebiliriz: "Arzu-üretim, ta başından beri vardır; toplumsal üretim ve yeni-

rağmen televizyon gene de başlar ve biter; gösterilen görüntülerin ve onlara eşlik eden konuşmaların bir düzeni, bir programı vardır, herhangi bir şey herhangi bir anda seyredilemez. Bu düzen günlük (ve haftalık) çalışma düzenine uygundur, televizyon günü ve zamanı bizim için tanımlar, bölümler, düzenler. Tek tek görüntülerin ya da programların kendi başına taşıdıkları anlam hep televizyonun programlanmış bir akım olan bütünlüğü içinde belirlenir. Bir televizyon bu anlamda sinema filminden radikal olarak farklıdır. Televizyonun toplumsal kurum özelliği de burada ortaya çıkar: hem örgütlenme, hem de öğrenilen davranış anlamında (televizyon seyretme öğrenilen bir davranıştır; çocuklara ne zaman veya hangi yaşta, ne seyredeceklerini öğretiriz). Bilindiği gibi, sosyoloji, "çalışma zamanı", "zorunlu işlerin yapıldığı zaman" (işten eve dönme, diş fırçalama, vb), ve "boş zamanı" birbirinden ayırır. İlk bakışta televizyon seyretme, boş zamanda yapılan özgür bir seçme sorunu gibi görünmektedir. Ama pek te böyle olmadığını biliyoruz, çünkü elbette televizyon seyretmek kanun değildir, ama seyretmeyen bir şeyleri kaçırır (haberleri, sevdiği programı, futbol maçını, vb). Televizyon boş zaman olarak sunulan zorunlu zamandır. (Heath: 1990: 278)

Televizyonun süreksiz akımı konuşma, yani söylem tarafından düzenlenmek zorundadır, programı ve disiplini sağlayan, görüntüleri ve programları ayıran ve bölümleyen konuşmadır. Bu duraksız ve çoğul konuşma içinde stratejik bir yer işgal eden ve bir tür süper-ego olarak görebileceğimiz bir ses vardır. Bu ses televizyona birliğini ve bütünlüğünü verir. Bu sesin somut örneği tabii ki akşam haberlerini okuyan ve çalıştığı kanal ile özdeşlediğimiz ana haber spikeridir *(anchor person)*. Ama aynı zamanda, program aralarında bize biraz sonra veya yarın ne seyredeceğimizi söyleyen (yani zamansal düzeyde bütünlüğü sağlayan) ve bir yüzü olamayan "üst-ses" *(over-voice)* de aynı işlevin bir örneğidir. Özellikle ana haber spikerinde somutlaşan bu sesin, toplumun moral değerlerini buyurma ve temsil etme anlamında Yasa'nın sesi olduğunu belirtmeliyiz. Buna aşağıda tekrar döneceğiz.

Televizyon durmaksızın konuşur ve bu konuşına hep "şimdiki an"da yapılır; televizyonun zamansallığı "şimdi"dir; televizyon "şimdi"nin, "şu an"ın kurulmasıdır. Bu noktada televizyonu hemen fotoğraftan ayırtedebiliriz. Bir imge

den-üretim olduğu andan beri arzu-üretimi vardır. Kapitalizm-öncesi toplumsal makinelerin arzuda içkin olduğu da kesinlikle doğrudur, bunlar arzuyu, arzu akımlarını kodlar. Arzuyu kodlamak—yani çözülmüş, serbest kalmış akımlardan duyulan korku ve acı—sosyus'un işidir. Göreceğimiz gibi, kapitalizm ise, içsel kodların yerine para biçiminde soyut nicelikler aksiyomatiğini geçirdiğinden çözülmüş akımlar temeline dayanarak kurulan tek toplumsal makine olur." (Deleuze ve Guattari: 1983: 139) Televizyonun 'sosyus'un işini üstlenen en önemli ajanlardan biri olduğu söylenebilir; bu anlamda televizyon basitçe anlam üretici bir kod değil, çözülmüş akımları soyut niceliklere tabi kılan kapitalist aksiyomatiğin bir gerçekleşimidir (*ratings:* izleme oranı anketleri). Yukarıdaki alıntıda sesi kısarak içeriği ve anlamı kendine yasaklayan Raymond Williams bir an için bu arzu akımlarının izini yakalar gibi olmuştu: görsel hareketlilik, açı kontrastı, odağın değişkenliği... Gene de örnek bizi yanıltmamalı, çünkü arzu akımları yalnızca görsel değil, aynı zamanda fonik, müzikal, grafik, vb'dir.

tarzı olarak fotoğraf, değişik kullanımlara açık olmakla birlikte, hep geçmişe gönderme yapar. Fotoğraf görüntüsünün zamanı geçmiştir – gazete fotoğrafınınki bile, "dün"dür. Halbuki televizyon görüntüsünün zamanı "şimdi", "şu an", önünüzde olup bitmekte olandır (Doane: 1990; Heath: 1990). Bu nedenledir ki, televizüel bilgi diğer tüm medyanın (gazete, radyo) taşıma imkanı olmayan bir "şimdilik", "canlılık", "buradalık" taşır; televizüel bilgi "hemen" gelir, "işte şu gördüğünüz"dür. Televizyon esas olarak canlı yayındır; televizyon bir canlılık, gerçeklik ve bilgi yanılsamasıdır. Yanılsama diyoruz, çünkü basitçe mekansal ve zamansal yakına getirme sayesinde, olan biteni ekranda görmüş ve duymuş olmamız sayesinde, ne olup bittiğini anladığımız ya da bildiğimiz sanısıyla yaşarız. Göz, bu ideolojinin organıdır. Bilgi, anındalığa ve buradalığa özdeş hale gelir. Bu anındalık/buradalık *("immediacy")* yanılsaması televizyonun (teknolojinin) ideolojik işleyişin en önemli düzeylerinden biridir.

Durmaksızın konuşan televizyon pek çok şey söyler, ve söylediklerini (ve gösterdiklerini) durmaksızın yineler. Ama bunlar arasında sık sık söylediği bir önermenin stratejik bir önemi vardır. Televizyonun kurucu önermesi olan bu önermeyi örneğin programların açılış ve kapanışında duyarız, bir programın içinde de duyabiliriz: "size istediğiniz görüntüleri getirdik; görmek duymak istediğiniz gerçekler: istediğiniz sanatçı, istediğiniz eğlence; sevgili izleyiciler, her şey sizin dilediğiniz gibi; vb." Bu önermeyle televizyon basitçe kendini bir hizmet, bir servis olarak kurmakla kalmaz; aynı zamanda kendisini bizim istediğimizi ve yarattığımızı, kendisinin ve programlarının bizim isteğimizin ve talebimizin ürünleri olduğunu söyler. Ama öte yandan biliyoruz ki, bu programlar somut olarak televizyonun kendisi tarafından yapılıyor. Burada sözkonusu olan ideolojik ters dönme mekanizmasını anlamak için yapısal dilbilimin yaptığı bir ayrımı düşünmeliyiz: telaffuz öznesi *(subject of enunciation)* ile önerme öznesi *(subject of statement)* aynı özne değildir.[25] Örneğin "yalan söylüyorum" dediğim zaman, önerme öznesi olarak (içerik düzeyinde) yalan söylediğimi, yani doğruyu söylemekteyimdir; ama telaffuz öznesi olarak (ifade düzeyinde) hâlâ yalan söylemekteyim. Televizyon, "televizyonu siz izleyiciler istiyorsunuz" derken, yani televizyonu izleyicilerin yaptığını söylerken önermenin öznesini (yani önermenin sözettiği izleyicileri) ifade öznesinin (yani bu önermeyi ifade eden ve programları yapan kendinin) yerine koymaktadır. Böylelikle ifade edilen, yani ifadenin nesnesi olan sanki ifade edenmiş, yani ifadenin öznesiymiş gibi kurulmaktadır. İşte televizyona temel olan bu işleve onun *ideolojik işlevi*, yani özne üretme işlevi diyeceğiz. Televizyon, izleyicileri, seçen, yani bağımsız karar veren, ve böylelikle eyleminin merkezi ve kaynağı olan varlıklar, yani *özneler* olarak kurar; sanki televizyon (seyretmek) bizim kendi isteğimizin sonucudur... Bu klasik yapısal mekanizma, yani öznenin ideolojide kuruluşu içinde zorunlu bir

25 Aşağıdaki argüman için, bkz: Deleuze ve Guattari: 1988: 458, ve Benveniste: 1971: 223-230.

yabancılaşma vardır.[26]

Bu ideolojik işlev küçümsenecek bir boyut değildir. Althusser'in ısrarla belirttiği gibi, ideoloji basitçe fikirsel değil, maddi bir pratiktir (1977). Televizyonu hep fikirleri, değerleri, normları, vb ileten bir araç olarak görmektense onu içinde yaşadığımız evin, yani mekanın ve mimarinin bir parçası olarak görebiliriz. Satın almaya yasalarla zorlanmadığımız ama gene de zorunlu olduğumuz televizyon seti bizi merkeze ve bütüne bağlar (başkentte olan bitene, başka yerlerde olan bitene). Televizyon böylece modern kent mekanının yaydığı nüfusu birbirine bağlayan bir uzaktan kumanda aracıdır. Evin bir parçası olan televizyon ekranı aynı zamanda bir penceredir – dünyaya açılan pencere, dünyanın resim olarak belirdiği pencere. Bu yeni ve özel pencerenin sunduğu görüntünün çekim gücünün yüksek olduğu, ve televizyonun kendi küçük bir alan kapladığı halde içine çok fazla şey alabilen bir kara deliğe benzediği söylenebilir. İster özel olsun ister kamusal, televizyonun çekim gücü "ulusal" bir alan kurar, ulusallığı üretir, izleyicileri ulusun üyeleri, yani "yurttaşlar" olarak kurar.[27]

Bir pencere olarak televizyon aynı zamanda evi (içeriyi) sokaktan (dışarıdan) ayıran bir sınırdır; televizyonun en temel idoelojik işlevlerinden biri bu iç-dış ayrımını kurmasıdır; hatta bu anlamda televizyon bir güvenlik aygıtı ve güvenlik söylemi olarak görülebilir. Haber söyleminin kuruluşunu inceleyenlerin sık sık belirttikleri gibi "olumsuzluk" *("negativity")* en önemli haber değerlerinden biridir (Glasgow Media Group: 1975; Hartley: 1982). Medya profesyonelleri, olumsuz haberleri (doğal felaketler, cinayet, trafik kazası, vb.) haber değeri yüksek, yani izleyicileri çeken ve çok satan öyküler olarak görürler. Gerçekte televizyonda duyduğumuz haberlerin çoğu da olumsuzdur (bu Türkiye'ye özgü bir

26 Burada elbette Althusser'ni temel önemdeki metnini unutmamalıyız: ideoloji ve özne birbirinden ayırtedilemez terimlerdir, ve özne *(subject)* olma aslında ideolojik mekanizmalara "tabiyet"in *(subjection)* sonucudur. (1977) Bu ters dönme ve yanılsama maddi bir pratik içinde gerçekleşir. Televizyon gerçekliğini bizim somut bir eylemimizle kazanır: işten eve döndüğümüzde ya da sabah kalktığımızda, uzaktan kumandayı kavrayıp televizyonu açarız. Televizyonu açmak, çalıştırmak bizim irademize bağlı gibi durmaktadır. Halbuki, televizyon sahibi olmayı reddetsek bile, pek çok toplumsal pratiğin örneğin siyasetin büyük ölçüde televizyon aracılığıyla yürütüldüğünü biliyoruz—televizyonu ciddiye almayan siyasetçi ya da reklam vermeyen bir büyük şirket düşünülebilir mi? Televizyon seyretme, televizyonun öznesi/tebası *(subject)* olma, modern toplumların geniş kitleleri için doğa ve karekter haline gelmiştir, Bourdieu'nün deyimiyle *"habitus"*un (beceriler, jestler, alışkanlıklar ve eğilimler sisteminin) bir parçasıdır (1984: 466-467)

27 Hep ilerlemenin göstergeleri olarak düşünülen yeni iletişim teknolojilerinin başka bir düzeyde en eski metinleri yeniden-yazdığını da söyleyebiliriz: Gramsci'nin "hegemonya" (güç+onay) modelinden çok, Georges Dumezil'in siyasal egemenlik kavramına dikkati çeken Deleuze ve Guattari'ye gönderme yapıyoruz. Dumezil'e göre Hint-Avrupa mitolojisinde siyasal egemenlik ikiye ayrılır: büyücü-imparator ve *"jurist"*-papaz. Birinciler "tek-gözlü" adamlardır ve savaşa girmeksizin, *uzaktan yakalama, bağlama*, bağ oluşturma gücüne sahiptirler. İkinciler ise, tek-kollu adamlardır: yasayı ve teknolojiyi temsil ederler. Deleuze ve Guattari'ye göre, bunların kombinasyonu devleti kuran ayırtedici özellik olarak görülebilir. Birincisi göstergeler; ikincisi araçlarla ilgili olduğu için bu kombinasyona göstergeler-araçlar diyebiliriz. (Deleuze ve Guattari: 1988: 424-426)

özellik değil, her yer için böyledir); ve zaten haber genelde olumsuz bir şey olarak görülür. Bu özelliği, televizyonun, yukarıda sözünü ettiğimiz sürekli "şimdiki zaman"ıyla birleştirdiğimizde televizyona uygun düşen psişik hal "panik" olarak tanımlanabilir. Eğer televizyon haberlerinin her söylediğine harfî harfine inansaydık belki de sürekli bir panik içinde yaşardık[28] – ama belki de gerçekte panik içinde yaşadığımız halde bu durumu normalize ettik! Spikerlerin çoğu kez "işte şimdi mutlu bir haber" diye insanları olumlu kabul edilen bir haber hakkında önceden uyararak hazırlarması ya da özellikle akşam haberlerinin sonunda mutlaka ilginç, eğlendirici, insanî *("human interest")* bir haber öyküsü koyarak denge kurulmaya ve moralin yüksek tutulmaya çalışılması ne kadar ilginçtir. Tabii ki televizyonun gerçek ideolojik işlevi doğruyu söyleyip söylememesi değil, tam da bu tür dengeler kurması, hem kötülüğü göstererek hem moralleri yüksek tutarak sözcüğün çifte anlamıyla *moralize* etmesidir. Gerçekte sözkonusu olan korkudur burada. Haberin olumsuzluğu, gerçekte televizyonun tehditkâr bir dış dünya ile güvenli ev ortamı arasında bir karşıtlık kurması, ve o anda evinde olan izleyiciler için yapay bir güvenlik duygusu yaratmasıdır (kimsenin trafik kazasının kendi başına gelmeyeceği düşüncesinden pekâlâ televizyon sorumlu olabilir).[29]

Yukarıda televizyonda duyduğumuz seslere değinirken en stratejik sesin, ana haber spikerinin sesi olduğunu ve bunun genel değerler ve ölçüler, yani dilin ve kültürün düzeni anlamında Yasa'yı temsil ettiğini, bir çeşit süper-ego olduğunu söylemiştik. İşte güvenlik duygusu "o" sesin güvenlik duygusudur. Her akşam ana haber bülteninde duyulan sesin tanıdıklığı izleyicilere güvenlik verir. Ana haber spikeri, haberin oluşturduğu kopmayı, şoku hafifletir, izleyicilere süreklilik, bütünlük, güvenlik ve rahatlama duygusu verir. Ana haber spikeri, mimikleri, ses tonu, gülümsemesi ve "rahatlığıyla", televizyonun sağladığı teknolojik yakınlaştırmanın "insanî" tamamlayıcısıdır; kara kutuya şahsiyet ve yüz veren "fetiş"tir.[30] Her yeni görünen spikerin performansını izleyicilerin nasıl büyük bir hazla test ettiğini hatırlayalım ("güzel okuma", "rahatlık", vb ölçütlerle). Bunca olumsuz haberin başında ve sonunda gülümsemeyi başarmak, rahat ve denetimli olmak, bunca olumsuzluğu, kimi zaman felaketleri ya da kıyımları gözü kırpmadan anlatmak... İşte modern toplumun Yasa'sı ve morali, işte modern toplumun her çalışanından beklenen, tüm izleyicilerden istenen budur. Modernliğin yasası, en büyük kıyımların, cinayetlerin ve vahşetin istifini bozmadı-

28 Gerçekte panik halinde yaşadığımız ve postmodern hissiyatın panik olduğuna ilişkin bir argüman için, bkz: Kroker, Kroker, Cook: 1989. Televizyonun siyasal estetiğini 'korku" olarak tanımlayan bir yaklaşım için bkz, Dumm: 1993. Bir kriz ve katastrof olarak enformasyon kavaramı için, bkz. Doane: 1990.

29 Bu tehditkar dış dünya çoğu kez bir kültürel veya toplumsal "öteki"nin dünyasıdır. Bunun en yakın global çaplı örneğini Irak savaşında Saddam Hüseyin ve Irak rejiminin kişiliğinde Arabların ve Müslümanların "tehlikeli öteki" haline getirilişinde izledik. Bu konuda, bkz. Mutman (1992).

30 Fetiş ve yüz üzerine, ve "yüz"ün fetiş olduğu üzerine bkz. Deleuze ve Guattari: 1988: 167-191.

ğı soğukkanlı, rasyonel bir Yasa'dır! Haber spikeri, modern uygarlığın bu büyük *sivil* figürü, enformasyonun ve hakikatin ileticisi, öncelikle *her şeye rağmen görevine devam* eden biridir. Tüm olan bitene rağmen dudaklarından o en son gülümsemeyi düşürmeyecektir (çok seyrek olarak kendini tutamayıp duygularını göstermesi bu nedenle değer kazanır). Tüm olan bitene rağmen görevine devam etmek: modern toplumda herkesten beklenen "çalışma ahlâkı" budur; televizyon spikeri modern toplumun çalışma idolüdür. Gerçekte, dakiklik, zaman kullanımı, organizasyon, çalışanların performansı, vb açılardan televizyon sürekli gözlemlediğimiz örnek bir şirkettir.

Türkiye'de en başarılı örnek olarak, ATV ana haber spikeri Ali Kırca'nın imgesinin yukarıda değinilen yakınlık, güvenlik/güvenilirlik ve işini yapma değerlerinin üretilmesi olduğunu söyleyebiliriz (tıpkı CBS'in Dan Rather'ı, ABC'nin Peter Jennings'i, CNN'in Susan Rok'u gibi). Ana haber spikeri Yasa'yı temsil eder, ama gene de bu ses patriarkal Baba'nın değil, liberal oğul'un (ya da kızın) sesidir. Burada unutmamamız gereken televizyonun patriarkinin bitmeyen modernleştirilmesi olduğudur. Televizyonun akışkanlığı ve çabukluğu, durağan inançlara yer tanımaz; televizyon tutucu olmaktan çok müstehcen olma eğilimindedir (özellikle geceyarısından sonra). Öte yandan modernlik içinde patriarkal babanın hatalarının kabul edilir hale geldiğini ve modern liberal orta sınıf ailede aklın sesinin çoğu zaman yetişkin oğulun ya da kızın sesi olduğunu da unutmayalım – kaldı ki liberal evlat eninde sonunda babasının niyetinin iyi olduğunu bilir. Bu liberal, demokratik ve modern ses ideolojik olarak yan tutmayan bir sestir; hatta gerçek ideolojik işlevini yan tutmamakla yerine getirir. Elbette konjonktürel kaymalar veya kanallar arasında daha dar anlamda ideolojik farklar olabilir. Ama televizyonun esas ideolojik işlevi *ortalamayı* tutturmaktır; ve televizyon, asıl ortalamayı tutturduğu yerlerde ve anlarda incelenmelidir. Tabii ki bu ortalama ile örneğin resmi bir görüşten farklı toplumsal bir çeşit "ortak duyu"yu kastediyorum. Ne liberal, ne muhafazakar, ne sağcı ne solcu, televizyonun esas işi bu ortalama görüntüsünü kurmaktır. Fikirlerde, tutumlarda, özlemlerde, hazlarda bir toplumsal 'orta'nın ve ortalamanın *("mainstream")* üretilmesinde ve kurulmasında televizyon ciddi bir rol oynar. Tabii ki bu ortalama modern kapitalist toplumun has ideolojisidir. Çağdaş demokrasilerde "kamu alanı" *("public sphere")* denilen alan işte bu ortalamanın tutturulduğu ve konumların dağıtılıp paylaştırıldığı alandır. Bu alanın, yani fikirlerin ve kanıların öznesi ise, aslında izleyici olan yurttaşlar olarak kurulur.

Bu alanda değişik ideolojik görüşler birbiriyle çatışır ve rekabet eder (bu görüşlerin erimi tarihsel, kültürel ve yasal boyutlarda değişir, ama önemli olan sağdan sola bir dizi, bir erim olmasıdır). Fakat bu tartışma ciddi yapısal sınırların baskısı altındadır. Bir kere, kamu alanı, "kanı" *("opinion")* denilen, ve 1940'lar ve 1950'lerde Lazarsfeld ve arkadaşlarının ampirik olarak gözlemlenebilir ve nicelendirilebilir olarak kurduğu bir nesneden oluşur. Bu alanda ideolo-

jik veya siyasal tartışma bu kanılar arasındaki ve bu kanılar üzerine tartışmadır; kanı ise, *tanım itibariyle basit* olması gereken bir fikirdir. Sonuç olarak bu kanıların bir evet/hayır seçeneğine, ve günümüzde "ikili rakam"lara *("binary digits")* indirgendiğini aşağıda göreceğiz. Dolayısıyla kamu alanında karmaşık ya da incelikli tartışmalar yapmaya pek te imkan yoktur. Birinciye bağlı olan ikinci neden, söylemselliğin belli bir ekonomiye dayanmak zorunda olmasıdır. Argümanlar hep bir sonucun, bir kararın baskısı altındadır. Bu karar ya da sonuç baskısı, özellikle verimli ve ekonomik zaman kullanımı demek olan televizyon için gerçekçidir. Bu noktada ATV'nin *"Siyaset Meydanı"* programı ilginç bir deneme olarak karşımıza çıkıyor. Bilindiği gibi programın yapımcılarının iddiası tam da bu zaman baskısını ortadan kaldırmaktır. Halbuki tartışma yönetiminin de gösterdiği gibi birinci varsayıma, yani kanının basitliği ve sonunda "şu ya da bu" olması gerektiği varsayımına dokunulmadığı için, tartışma sık sık neredeyse sonsuz biçimde aynı noktaların tekrarı, siyasetçilerin seçim propagandası, vb haline dönüşmektedir.[31]

Kamusal tartışma alanı siyasal ifade mekanizmalarının medya tarafından kurumlaştırılmasıdır. Bu alanla gündelik diyeceğimiz bir başka alan arasında ciddi bir mesafe vardır. Siyasal ifade kaynağını gündelik temelde yaşanan deneyimlerde, sorunlarda, duygularda, düş kırıklıkları ve acılarda bulur; ama medyanın kurduğu alan bunlara yabancı kalır (Baker: 1994). Varolan ekonomik, külturel vb. kurumlaşma açısından baktığımızda, medyanın bu deneyimlerin özgüllüğünü, farkını tanıması çok güçtür.

Televizyonun ideolojik işlevini bitirmeden önce değinmemiz gereken son nokta televizyonu başka görsel anlatılardan, özellikle filmden ayırteden "dizisellik" *("seriality")* özelliğidir. Televizyona özgü estetik ilgi, Stanley Cavell'ın ifadesiyle "dizisel-olaysal" *(serial-episode)* format olarak tanımlanabilir (Cavell: 1982; Dumm: 1993). Filmin estetiği her bir tekil bir filimde ortaya çıkar, halbuki televizyonun estetiği dizilerde kendini gösterir. "Sapık" *(Psycho)* filmini gerilim-cinayet türünün iyi bir örneği olarak beğenirim; bu filim kendini aynı türdeki diğer filimlerden belli bireysel özelliklerle ayırtederek, örneğin yeni ögeler katarak estetik değer kazanır (kahraman aynı zamanda katildir; olay otoyolda ıssız bir motelde geçer, vb). Sonuç olarak filimler birbiriyle karşılaştırılabilir. Halbuki dizisel tarz veya format *yineleme* ile çalışır: her bir günlük ya da haftalık olayın sonu öyle bir biçimde bitirilir ki gelecek hafta veya ertesi gün devam edebilsin; bir başka deyişle dizisel format filme özgü (karşılaştırmayı sağlayan) tatmin edici "son"u ortadan kaldırır; böylelikle televizyon göreli olarak açık uçlu, Dumm'ın ifadesiyle "emprovizasyona" açık bir özellik kazanır (1993: 310). Gerçekte bu format basitçe dizilere özgü değil aynı zamanda haberlere de uygulanabilir (örneğin "devam edilebilirlik" *–follow-up–* önemli bir haber değeridir).

31 Bu konuda daha ayrıntılı tartışmalar için, bkz. *Birikim*, 68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, Dosya: Medya ve Siyaset Meydanı.

Dizisel format televizyonun öz formatıdır. Televizyonun bu formatla çalışmasının nedeni, "olayları aynı anda alımlama *(reception)* akımı" olmasıdır. Yani televizyon izleyicileri aslında sinema izleyicileri gibi filmleri "izlemekten" ziyade monitorlarının ekranında görülen olayları "alırlar" (Dumm: 1993: 310). Televizyonun kurduğu özne, monitoru olan ve kendisinin bu aleti kullandığı hayaliyle yaşayan bir mesaj-alımlayıcıdır. Anlatısal dinamikten ziyade anlık bir alımlama sözkonusudur; Walter Benjamin'in yüzyılın başında dikkatimizi çektiği "şok halinde algılamanın" vardığı yeni bir aşama, bir çeşit kesintili, sürekli süreksizlik. Örneğin haberlerde bir önem sırası vardır. Haberlerin böyle anlatı parçalarına bölünmesi, reklam arası ya da spikerin bağlayıcı cümlelerinden sonra tekrar başka bir habere dönülmesi, vb ortaya filmden radikal olarak farklı bir görsel yapı çıkarmaktadır (*a.g.e.*, 316). Televizyonun dizisel formatı, televizyonun sürekliliğini ve bitmemişliğini sağlar; televizyon böylelikle kendine zamansal düzeyde bir gerçeklik de kazandırır.

Öte yandan, dizisel format ile, Benjamin'in "mekanik yeniden-üretim" olarak tanımladığı medyanın belli başlı özelliği doruk noktasına varır. Televizyonda "referans" kaybolmaya yüz tutar (bunu aşağıda daha ayrıntılı tartışacağız). Televizyon imgesi, hep bir imgenin imgesidir, yani bir yeniden-üretim bağlamına sokulmuş bir imge. Böyle bir imge, Derrida'nın ifadesiyle, özünde bir "fantom"dur, bir hayaletten farklı değildir. Televizyon gibi bir teknolojinin "fantom bir yapısı" vardır, çünkü televizyonda aslında bir imge görüyor ya da bir şey algılıyor değiliz. Herhangibir imgenin daha "ilk" algılanışı bir yeniden-üretim yapısına bağlıysa, orada fantom, hayali bir yapı var demektir (Derrida: 1989: 61). Bu dizisel format ve fantom yapı, televizyonun sık sık değinilen tarihi yoketme özelliğini ima ederler. Tarihsel dizisel'e, olaylar ise fantazmalara dönüşür. İçerik zaten yoktur, ve geriye kalan sadece formattır. Televizyon, sanki hatırlamaktan çok unutmaya yarar. Enformasyon, görüntü, söz parçacıklarının atıldığı bir çeşit çöplük veya mezarlık gibidir.

Tüm bu özelliklerin birleşimi olarak televizyon gündelik dediğimiz alanı kendi bölgesi yapmıştır (Heath: 1990). Bu örneğin televizyonun ya da televizyonda sözedilen veya gösterilen şeylerin çoğu kez günlük konuşma konusu olmasında kendini gösterir. Sürekli konuşma, sürekli görüntü... izleyiciler olarak bizler böylelikle olup biteni öğrendiğimizi, bildiğimizi veya anladığımızı varsayarız. Halbuki gerçekte çoğu kez aranılan belli bir mesaj ya da anlam değil, Maurice Blanchot'nun ifadesiyle "tek tük sözcüklerin duraksız gidiş gelişiyle garanti edilen bir çeşit tanımlanmamış iletişim vaadidir" (1993: 240). Zaten kimse televizyona bir ideolojiye ya da Tanrı'ya inandığı gibi inanmaz; ama televizyona böyle inanmak da gerekmez. İzleyiciler, televizyonda iletilen şu ya da bu fikire, habere veya programa tabii ki inanmayabilirler; televizyona inanmaları, veya çoğu kez *basitçe uzaktan kumandanın düğmesine basıp seyretmeleri* yeterli olabilir; daha doğrusu televizyon, bu devasa kurumsal ve teknolojik aygıt, açma, dinleme ey-

leminin arzuya bağlanmasıdır. Bu arada, televizyona hiç inanmayanlar da, artık araç olmaktan çıkıp bağlam haline gelmiş televizyonun kurduğu toplumsallığa ötekilerden daha az tabi değillerdir. Televizyonla hesaplaşma, onunla uğraşma bu yüzden kaçınılmazdır.

Televizyon: Teorinin meydan okuması

Şimdi televizyonun yukarıda betimlediğimiz ideolojik işlevini belirleyen sorunsalın tamamen ortadan kalktığı ve yepyeni bir duruma geçildiği doğrultusundaki iddiaya bakalım. Bu iddia televizyonun yukarıda betimlenen kimi özelliklerinin (kültürel biçim, kodlara dayalı işleyiş ve dizisel format) uç noktaya itilmesinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu ilginç iddiayı Jean Baudrillard'ın son dönem çalışmalarında buluyoruz (1983a; 1983b; 1988). Kendisinin önceki çalışmalarını da (örneğin 1981) eleştiren Baudrillard'ın argümanı Batı kültürel tarihi içinde temsilin *(representation)* ve imgelerin değişen rolünün toplumu belirlediği varsayımından hareket etmektedir. Rönesanstan sanayi devrimine kadar süren dönem "gerçeklik metafiziğine" ve göstergenin "doğal bir referansı" olduğu varsayımına dayanmaktadır. Sanayi devrimi ise, fotoğraf ve sinema ile, temsilin mekanik yeniden-üretimini, yani sonsuz sayıda çoğaltma imkanını getirerek göstergenin doğal veya orijinal bir referansı olduğu fikrini ortadan kaldırmıştır. Walter Benjamin'in analizi bu dönemin niteliğini ortaya koymuştur. Baudrillard'a göre, sibernetik devrim, bilgisayarların yaygınlaşması ve televizyonun temel medya haline gelmesiyle birlikte "simülasyon" evresine girmiş bulunuyoruz (1983a: 81-159). Bu dönemin temel özelliği olan simülasyon ise, basitçe taklit değildir, her türlü referansı radikal biçimde ortadan kaldıran bir modellemedir (*a.g.e.*, 5). Bilgisayar programları ve sibernetik, kodu tamamen serbest bırakarak her kutbun terisne çevrilebildiği bir model kurma oyunu haline getirmiştir. Baudrillard yakın tarihten örnekler verir: Watergate iki dürüst gazetecinin başarısı olduğu kadar Nixon'dan kurtulmak isteyen sağın oyunu da olabilir, çünkü gazetecilere bilgi sızdıran ünlü "boşboğaz"ın sağcı bir senatör olduğu söylenmektedir. İtalya'da bombaları atan solcular mıdır, solcuları kışkırtmak isteyen sağcılar mıdır, yoksa terörizm tehlikesini canlı tutup kendi iktidarlarını sağlamlaştırmak isteyen merkezciler mi? Bunların hepsi mümkün senaryolardır. Hemen Türkiye örneğini ekleyebilirz: Gaziosmanpaşa olayı solcuları ve Alevileri kışkırtmak isteyen sağcı terörist bir komplo mudur, sol terörist örgütlerin kitleleri kışkırtma ve kendine kazanma çabası mıdır, ülkeyi karıştırmak isteyen bir başka ülkenin gizli servisinin işi midir? Baudrillard'ın argümanı açısından önemli olan, *tüm bu senaryoların medyada kuruluyor* olmasıdır. O'na göre, bu senaryolar eşit düzeyde varolurlar ve birinin değil ötekinin doğru olup olmamasının hiçbir öneminin olmadığı bir toplumsallık ve kültür içinde yaşamaktayız.

Bir kodun ögeleriyle sonsuz biçimde oynanabilmesi demek olan simülasyo-

nun (modellemenin) sonucunda ortaya çıkan, içinde adeta her şeyin mümkün olduğu ortama, Baudrillard "hiper-gerçeklik" adını vermektedir. Örneğin bugün fotoğrafı bilgisayara sokan yeni teknik gelişmeler sayesinde örneğin görüntüde bir ağacın yerini tamamen değiştirmek mümkündür. Gerçek ağacın (referansın) nerede olduğu pek te bir önem taşımamaktadır. Yalnız bu ortamda sadece referans tamamen ortadan kalkmamıştır (ağacın nerede olduğu, bombayı kimin attığı, Alevi dedesini kimin öldürdüğü, vb); bu sayede, artık toplumsal alanda eski kutuplaşmalar da (sağ-sol, vb) anlamını yitirmiştir. Simülasyon, bir kodun elemanları olan toplumsal kutupları birbirine çevrilebilir hale getirmiştir. Bu anlamda, günümüz toplumu "mutlak manipülasyon" toplumudur. Yalnız bu birilerinin bizleri yukarıdan manipüle etmesinden ziyade toplumsal alanın bir manipülasyon veya modelleme sorunu haline gelmesi demektir. Baudrillard'a göre genetik mühendisliğinden ve savaş modellerinden televizyona ve sanal gerçekliğe pek çok gelişme hızla böyle bir toplumsallığa geçtiğimizi göstermektedir. Gerçekte bu yeni duruma "toplumsallık" da pek denemez, çünkü referansın yokoluşu ve kutupların ortadan kalkmasıyla toplumsallık da ölmüştür.

Adeta toplum televizyon haline gelmiş, televizyon toplumsal alanın tümünü kaplar hale gelmiştir. Televizyon toplumu denetlemekten ve onun üzerinde hüküm kurmaktan ziyade aktif ve pasif kutupları ortadan kaldırmakta, ve her şeyi bir imgeye, bir sahneye dönüştürmektedir; ama böyle bir nötralizasyon çok daha kötü olabilir. Andy Warhol'un "herkesin 15 saniyesinin olduğu" televizyondur sözkonusu olan; televizyon artık ideoloji üretmekten ziyade *gerçekliğin kendisi* haline gelmiştir; "gerçeğin kendine özdeş bir yeniden-üretiminin yapılabilmesi olasılığı", yani "hiper-gerçeklik"tir. Baudrillard'ın yaklaşımının en ilginç yanı hiç kuşkusuz bizzat medya ve televizyon sayesinde referansın radikal biçimde ortadan kalktığı iddiasıdır. Simülasyon ilkesine göre çalışan televizyon, haberlerden dizilere kod ögelerinin sonsuz biçimde oynanmasıyla işlemektedir; ortaya çıkan imgeler gerçekliğin temsili değil, bu manipülasyonun ve modellemenin sonucudur (1983a: 30-34).

Baudrillard'ın tezi, örneğin televizyonun hakim ideolojik evreni kurduğunu ama aynı zamanda değişik okumalar tarafından sürekli tehdit edildiğini ileri süren Stuart Hall'un yaklaşımının tamamen geçersiz kaldığını ima etmektedir. Çünkü Hall'un yaklaşımı hala toplumda mücadele eden değişik güçler olduğunu varsayarken, Baudrillard'a göre bu toplumsal kutuplar birbirinin içine geçmiş, birbirine çevrilen kod elemanları haline gelmiş ve toplumsal alan devrimci bir patlamayla *(explosion)* dönüşüme uğramak yerine içine çökmüştür *(implosion).* Baudrillard'a göre, monitor sahibi mesaj-alımlayıcılarının oluşturduğu kitle medya mesajları karşısında tam bir şok-emici gibi davranarak onları nötralize etmiştir (1983b:1-9). Bu da kitle ile televizyon arasında hiçbir farkın kalmaması demektir. Bu, bilgisayar ve video gibi başka etkileşimli *(interactive)* teknolojileri de kapsayan genel bir durumdur.

Gerek ampirik etki çalışmaları veya izleyici etnografileri geleneğini gerekse ideolojik hegemonya sorunsalını yerle bir eden Baudrillard'ın bu eleştirilerinin temel referansının televizyon olması ilginçtir. Televizyonda ne gibi bir özellik var ki, Baudrillard'ın bu yabana atılmaması gereken eleştirilerinin en önemli referansı olabiliyor? Bunu televizyonun geçirdiği öneli bir değişime bağlamak istiyoruz. Televizyon gitgide "Fordist" bir düzenden "post-Fordist" veya sanayi-sonrası bir düzene doğru geçmektedir, bu sürekli geçişin en önemli uğraklarından biridir. Bu geçişin henüz tamamlanmadığı, ve bizim buradaki sorunumuzun onun tamamlanması veya tamamlanmaması olmadığını beirtelim. Geçiş süreklidir, yapmayı önerdiğimiz statik yapıların değil hareket halinde yapıların, eğilimlerin, kaymaların, geçişlerin çözümlenmesidir.

Fordist bağlamda tanımlayabileceğimiz "televizyon" esas işlevi yukarıda tanımladığımız anlamda ideolojik olan ve hegemonik ideolojiyi (değerleri, normları, simgeleri, tartışmaları, gündemleri) *kuran* aygıttır. Baudrillard'ın düşündüğünün tersine bu işlevin *hâlâ bitmemiş* olduğu kanısındayız. Gerçekte Baudrillard'ın kastettiği "televizyon" Fordist televizyonun belirli özelliklerinin uca gitmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu ise, televizyonun bağlamının, ilişkilerinin değişmesi demektir.

Fordist televizyon nasıl bir televizyondu? Ford'un bir otomobil markası olduğunu hatırlayalım! Televizyon, 1950'ler Amerika'sında film ve otomobil ile birlikte Amerikan yaşam tarzının, yani tüm dünyaya hızla yayılmakta olan yeni bir modernlik dalgasının simgesi olarak ortaya çıktı.[32] Teknolojiyi bir güç sorunu, gücü de hız sorunu olarak incelemeyi öneren Paul Virilio otomobil ile televizyonun kurduğu birlikten sözetmekte son derece haklıdır (1986; 1991a; 1991b). Kitle toplumu değişken hızların toplumudur. Sözkonusu olan sürekli bir yolculuk ve hareketliliktir. Televizyon dünyayı ayağımıza getirir ya da bizi olayın olduğu yere götürür; otomobil ile bir yerden bir yere gider, dünyayı dolaşırız. Otomobilin kendi yürüyen bir ev, öncamı da televizyon ekranı gibidir; otomobilde dolaşırken, tıpkı evde televizyon seyreder gibi, reklam panolarını, şehrin modern binalarını, veya manzarayı seyrederiz.[33] Virilio'nun bu gözlemini, Raymond Williams'ın tüketim toplumunun temel bir özelliği olarak tanımladığı "hareketli özelleşme"ye *(mobile privatization)* bağlayabiliriz (Williams: 1989: 171). Bu özelleşmenin birimi evdir elbette, tüketim "özel" bir dünya kurmaya yönelik olarak yapılır; ama bu bir içine çekilme değil son derece hareketli bir özelleşmedir. Williams hareketli özelleşmenin sağladığı kimliği insanın yanında taşıdığı bir "kabuğa" benzetir.

> ..yakınlarınızla bu tür bir kabuk içinde yaşayabilirsiniz. .. gene de bu, tamamıyla kapalı bir kabukta, soyutlanmış bir yaşam değildir ... yanınıza

32 Bu yeni yaşam tarzının aile etrafında odaklandığını, ama böylelikle ailenin de yeniden tanımlandığını belirtmeliyiz. Sözkonusu dönemde aile ve televizyon ilişkisi için, bkz. Spiegel: 1992.

33 Bu noktanın ayrıntılı bir tartışması için, bkz: Crary: 1984: 289-290.

> alabileceğiniz bir kabuktur bu, önceki nesillerin gitmeyi hayal edemeyeceği yerlere onunla uçabilirsiniz. Toplum içinde her an hareket edebilir, gideceğiniz yerleri seçebilirsiniz. Kabuğu da yanınıza alırsınız. *(a.g.e.)*

Bu özel hayatın en önemli özelliği (onu, örneğin diyelim 19. yüzyılın erken kapitalizmindeki "özel hayat"a göre farklı kılan özelliği) hareketli olması ise, bu hareketliliği sağlayan temel teknolojik aygıtlar televizyon ve otomobildir.[34] Halbuki 1970'li yılların sonundan beri televizyon otomobilden başka yeni arkadaşlar edinmiş gibidir: bilgisayar, video, siber-uzam. Elbette televizyon ile otomobil arasındaki temel bağ hâlâ devam etmektedir; ama televizyon şu anda bambaşka bir teknolojik-toplumsal bileşkenin parçasıdır; bambaşka bir bağlamda düşünülmektedir. Toplumsal yaşam düzeyinde otobüs ve uçak terminallerinden okullara, alış veriş merkezlerine ve işyerlerine her yer ekranlarla dolarken, teknolojik düzeyde özellikle fiber iletim tekniğinin gelişmesi yakında evdeki tüm aletleri tek ekrana bağlamamızı mümkün kılacaktır. Tüm bunların bir sonucu olarak bilgisayarın mantığını oluşturan programların "dil oyunları" olarak sonsuz biçimde çoğaltılabilirliği ve bunun toplumsal yaşamdaki etkileri kaçınılmazdır.[35] Televizyon da bu genel bağlama uygun bir dönüşümün içine girmiştir, gitgide bilgisayarlaşmaktadır; tabii aynı zamanda bilgisayarın da televizyonlaşmakta olduğu söylenmelidir. Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle televizyonda bir ikinci kutup ortaya çıkmıştır: televizyon bir yandan bir öznenin kullandığını düşündüğü, kullanıcısı olduğu (açıp kapadığı) bir alettir; öte yandan insan televizyon sisteminin sadece bir parçasıdır, sistemin içinde bir girdi veya çıktıdan başka bir şey değildir (1988: 458-459). Bunun en tipik örneğiyse, herkesin çok beğendiği ünlü "etkileşimsel" *(interactive)* tarzın örneği olarak görülebilecek izleyicilere herhangibir konuda fikir sormadır. Burada fikir ile kastedilen yukarıda tanımladığımız anlamda "kanı"dır *(opinion)*, ve gene yukarıda belirttiğimiz gibi esas olarak basit, ikili seçenekler olan kanıların mükemmel bir nicelendirilmesine nihayet varılmıştır. Artık herhangibir olay olur olmaz, anında toplumun "ne düşündüğünü" öğrenmek mümkündür – zaten bu anındalık, bu hız ve verimlilik televizyonun ta kendidir. Kanınızı belirtmek için size verilen telefon numarasını aradığınız anda televizyon aygıtının bir parçası, sibernetik bir art-besleme *(feedback)* sisteminin içinde bir enformasyon parçasısınız. (Buna, henüz deneysel bir aşamada olan, "*peoplemeter*" denilen ve hangi saatte ne seyredildiğini gösteren ölçüm aygıtlarını da ekleyebiliriz – gerçi bunlar henüz sınırlı biçimde deney safhasındadır.) Bu sibernetik devrede, tabii ki klasik anlamıyla "özne" ve "ideoloji"den, "yabancılaşma" veya "ters-dönme"den *(inversion)* sö-

34 Sözkonusu hareketliliği sağlayan teknolojiyi gövdenin protezi olarak görebiliriz. Teknoloji gövdenin eksiğini kapatır, yapamadığını yapar. Bu konuda harikulade bir argüman için, bkz. Virilio: 1991a: 9-39.

35 Tabii buna Lyotard da dikkati çekmiş, ama ünlü (ve lanetli) *Postmodern Condition*'da soruna çok başka bir açıdan ve daha iyimser bir havayla yaklaşmıştı (Lyotard: 1989)

zetmek mümkün değil; bireyler enformasyon parçalarıdır. Lewis Mumford arkaik imparatorlukları "mega-makine" olarak tanımlamıştı.[36] Çağdaş kentte böyle bir mega-makine olmaya doğru yönelmekte olabilir mi? Altından üstünden geçen tellerin, içinden akan ses ve ışık dalgalarının tek tek binlerce evi (hücreyi) belli merkezlere bağladığı dev bir sibernetik sistem...

Böyle bir sistemde bilgi olarak sunulan "enformasyon", belirli bir format içinde, belirli kodlara uygun olarak sahneye konmuş *(staging)* olan haberdir. "Enformasyon" kavramı, öğrenilecek veya bilinecek bir içerikten ziyade mümkün olan en yüksek süratle ("hemen", "şimdi") *iletilecek bir akım (flow)* anlamına gelir. Bir içerik kurma derdinden ziyade, verimlilik ve profesyonelik ilkeleriyle, yani sürat ilkesine göre çalışıldığı için, enformasyon izleyiciyi boğan ve sersemleştiren bir bolluktadır. Enformasyonun aşırılığı, hipodermik iğne kuramını andıran biçimde, uyuşturucu etkisi yapar, köleleştirir. (Televizyon gerçekten de sersemletici yanı olan bir aygıttır; uzun süre izledikten sonra, kolları açıp gerinerek ayılmak gerekebilir!)

Yalnız Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi, özne-araç, yani kullanım ve yabancılaşma ilişkisi televizyonun bir kutbuysa sibernetik işleyiş de öteki kutbu olarak görülmelidir. Bu iki yön birbirlerini beslerler ve yeni bir somut bileşke sunarlar; televizyon bu anlamda değişmiş ve yeni bir aygıt haline gelmiştir. Halbuki Baudrillard birinci yönün tamamen ortadan kalktığını varsaymakta, böylece bir yandan altetmek istediği sibernetik denetime aynı zamanda müthiş bir güç atfetmektedir. Tabii ki sibernetik eğilimi uca itmek kuramsal bir seçim, daha doğrusu söylemsel bir stratejidir. Ne var ki, bu strateji temsil sorunsalını hafife alma sonucuna yol açmakta, ve Baudrillard'ın kuramsal metinlerinin eleştirel hedef seçtikleri sistemden ayırtedilmesini zorlaştırmaktadır. Peki, öte yandan değiştiğini ileri sürdüğümüz bu temsil sorunsalına nasıl yaklaşmalıyız?

Politikadan ekonomiye: Temsilin krizi

Yukarıda televizyonun geçirdiği dönüşümü teknolojinin iki değişik yönü olarak tanımladık, ve yeni teorik meydan okumalara rağmen televizyonun ideoloji nosyonundan hala ayrılamayacağı, daha doğrusu özne-kurma işlevini sürdürdüğünü belirttik. Şimdi bununla çelişir gözüken Stephen Heath'in tezini ileri sürmek istiyoruz: televizyon siyasal temsilden ekonomik temsile geçiştir.

Öncelikle temsilin *(representation)* iki anlamından sözedelim: birincisi, bir grup ya da kitle "adına konuşma" anlamında temsil etme, yani siyasal temsil; ikincisi ise, sanatta veya felsefede olduğu anlamıyla temsil etme (Almanca'da "*darstellen*" sözcüğü ile karşılanan anlamda temsil) (Spivak: 1988: 277-278). Medyanın, en başından beri "temsil"in bu iki anlamının kesişme noktası olduğu açıktır. Her siyasal temsil ister istemez epistemik ve estetik boyutlar taşır, ve

36 Bu konudaki ilginç tartışma için, bkz: Deleuze ve Guattari: 1988: 457.

her sanatsal veya bilgiye ilişkin temsil ister istemez aynı zamanda siyasal bir temsildir. Gene de bu kisi arasında hiç bir zaman kapanmayan bir aralık vardır; temsilin bu iki anlamı hep arasında bir uyumsuzluk, çakışmazlık vardır. Walter Benjamin, yüzyılın başında günlük yaşamın ve siyasetin estetikleşmesi ve totalitaryanizmin ortaya çıkmasından sözederken, medyayı (ve teknolojiyi) bu uyuşmazlığın krizinin belirdiği yan olarak tanımlamıştı. Bugün devasa bir teknolojik dönüşüme (sibernetik devrim) paralel olarak derin bir siyasal ve kültürel kriz yaşamaktayız. Toplumsal, siyasal ve kültürel temsilin temel aracı olan televizyonu bu krizin belirdiği yerlerden biri olarak tanımlayabilir miyiz?

Bugün televizyon değişik ideolojilerin ve toplumsal projelerin çatıştığı ve rekabet ettiği alanın kurulması işini mi yapmaktadır, yoksa bu ideolojileri yutan ve eriten bambaşka bir mantığa geçişin işaretlerini vermektedir? Bu soruya kolay bir yanıt verilemez. Başlangıç noktası olarak, yukarıda ayrıntılı biçimde anlattığımız televizyon ve sinema farkını, yani dizisel-olay formatı ile tür-bireysel ürün formatı arasındaki farkı düşünelim. Tabii ki bu karşılaştırma göreceli kalmaktadır; filmin bir çok dizisel özellikleri olduğu gibi, televizyonda da pek çok türler vardır (dahası, belki sinema da bir dönüşüm geçirmekte ve televizyona yaklaşmakta olabilir). Gene de filmin anlatısal yapısı onu klasik anlamda "özne" kavramına daha yakın kılar: film öyküsü başlar, gelişir ve biter; film, belirli bir sorunun tanımlanması, açılması ve çözülmesidir. Bir başka ifadeyle, filmin öznesi birliği, bütünlüğü olan insani bir öznedir. Ampirik etki araştırmaları geleneğine karşı çıkan göstergebilimsel ve psikoanalitik kuramlar tüm medyayı böyle bütünsel bir öznenin ideolojik söylemler aracılığıyla *üretilme* alanı olarak kurmuşlardı. Tabii ki bu öznenin bütünselliği "hayali"dir (imaginary) (Althusser: 1977). Halbuki, yukarıda anlattığımız tüm özellikleriyle (dizisellik, sürekli bir şimdiki zaman, panik duygusu, vb) televizyon bu "bütünsel" öznenin yokoluşu, dağılışı ve parçalanışı, ondan kaçıştır; ama sürekli bir kaçış. Bu kaçış yapısaldır, ama televizyon, aynı anda, temsil etmek zorundadır. Televizyonun bütünsel bir yurttaş-özne kurma işi (yani ideolojik işlevi), temelde korkuda tanımlanır: tam da haberlerin olumsuzluğu izleyiciyi sınırdan bakan biri yapar. Televizyonun kurduğu öznenin tanımlandığı, bütünlendiği, yani televizyona bütünselliğini veren, güven verici ve rahatlatıcı ana haber spikerinin sesi dahi tehdit eden dış dünya ile ev arasındaki oynak sınır noktasında duyulur; zaten televizyon bu oynak sınırdır.

Öte yandan artık gitgide klasik özne sistemini varkılan temsili yapı, yani politik temsil yerini ekonomik temsile bırakmaktadır. Televizyon aynı zamanda bu geçişin yeridir: izleme oranı anketleri. Tabii ki burada temsil sözcüğünü kolaylık olsun diye kullanıyoruz. Yoksa bu ekonomik mantıkta temsil etmeden (yani örneklem gruplarından) önce gelen ekonomik bir aksiyom vardır: *televizyon izleyicilerin "boş" zamanının reklamcılara satılmasıdır.* Televizyonun büyük çaplı ticaret demek olduğunu, dünyanın her yerinde en önemli televizyon kanalları-

nın büyük medya ve basın tekellerine ait olduğunu ve kâr yapmak için kurulduğunu, kârın *tek* yolunun da reklamcılara "reklam spotu" yani program içi veya arası zamanı satmak olduğunu belirtmeye gerek yok. Televizyon bizim zamanımızın satın alınmasıdır; bu anlamda televizyon seyrederken gerçekten de bir iş yapmaktayız. Televizyonun söylediğini ve gösterdiğini anlamaya *çalışmamız* pekâlâ iş (emek-harcama) olarak tanımlanabilir. (Heath: 1990: 277).[37] Yukarıda televizyon seyretmenin boş zaman olarak sunulmak zorunda olduğunu, aslında (işten eve gitmek gibi işlerin yapıldığı) "zorunlu" zamana girdiğini söylemiştik (yani televizyon seyretme konusunda kanun yoktur, ama seyretmeyen bir şeyleri kaçırır). Şimdi Heath'e ait formülü tam olarak verelim: televizyon boş zaman olarak sunulan zorunlu zamanın sürekli çalışma zamanına kaymasıdır (Heath: 1990: 278).

"İzleyiciler", "hedef-grup"... reklamcıların bulduğu bu dil, şimdi televizyoncuların ağzından düşmemektedir. Temsil ölçütleri artık siyasal değil, gitgide ekonomik hale gelmektedir. İzleyici kitlesi arasından seçilen örneklemler üzerinde yapılan araştırmalarla değişik tadları, alışkanlıkları ve değerleri temsil eden tüketici guruplarının belirlenmesi toplumun bu kategorilere göre üretilmesi demektir (0-7 yaş arası çocuklar, lise öğrencileri, pop müzik seven ev kadınları, Türk filmi seyreden ev kadınları, vb). Toplumsal hazların, tadların ve değerlerin bu biçimde *üretilmekte* olduğu Adorno ve Horkheimer tarafından genel bir çerçeve olarak gösterilmişti. Bu kategoriler ne kadar gerçektir? İzleme oranı anketlerinin asıl önemi şuradadır: televizyonun temel ideolojik önermesi olarak belirttiğimiz "bizi siz istiyorsunuz, işte sizin talebiniz olan haberler, diziler, vb" önermesini "bilimsel" olarak temellendirirler. Böylelikle televizyon konusunda yapılabilecek her türlü reform önerisi en başından "elitizm", "toplumdan kopuk olma" vb suçlamalarla karşı karşıya kalacaktır. Peki izleme oranı anketleri bilimsel araştırma mıdır?

Örneklem nasıl seçilir? Bir araştırma şirketi yöneticisinin çarpıcı tanımıyla başlayalım: "sorun temsil edici olan, yani temsil etmesini istediğiniz şeyi temsil eden örneklemi seçmektir." (alıntılayan Heath: 1990: 271). Bu içtenlikle sarfedilmiş cümleyi biraz açmamız gerekecek. İzleme oranı anketleri reklamcılar ve medya şirketleri gibi değişik çıkarları olan grupların biçimlendirdiği kapitalist bir ortamda gerçekleşir. Televizyon şirketinin reklamcıya zamanını sattığı gerçekte o programı izleyen tüm izleyiciler değil, bu tabakalaşmış kitlenin içinde alım gücü olan belirli bir kesimdir. Reklamcı, izleyici başına para ödediği için malı alacak izleyiciyi, yani potansiyel tüketiciyi ister; öte yandan aynı zamanda programın maliyetini de karşıladığından izleyicilerin sayısının yüksek olması da işine gelir. Medya şirketi ise, izleyicilerin miktarı ve değeri hakkında bilgi sahibi olmalıdır ki, iyi fiyat biçebilsin. Tabii tüm bunlar basitçe izleyen değil izleyici

37 Bu anlamda izleyicilere seyrettikleri için para ödenmemesi ilginçtir. Televizyon yaptığı işi tam tersine çevirmekte (kendisini bizim seçimimizin sonucu olarak sunmakta) müthiş başarılıdır.

üretmenin, yani doğru izleyiciyi "bulmanın" gerekliliğine işaret eder. Bu nedenledir ki, seçilecek örneklem ve araştırmanın dizaynı (sorulacak sorular, sorma biçimi, vb) büyük önem taşır. İzleyicilerin sayısının yüksekliği televizyon şirketinin işine gelir, ama reklamcının değil. Reklamcılar, alım gücü yüksek, yani kendileri için *meta değeri taşıyan* izleyicileri isterler ve televizyoncunun isteyeceği fiyatı düşük tutmak için araştırmanın dizaynının da buna uygun olması işlerine gelir. Böylelikle izleme oranı anketlerine duyulan talepte bir çatlak doğar. İzleyicilerin niteliğini ölçme konusunda çıkarlar ortaktır, ölçüm için aranan aslında *meta değeri taşıyan* gruptur. Ama niceliğe gelince araştırma tasarımı *(design)* daha da stratejik bir önem kazanır: meta değeri taşıyan grubun düşük tahmin edilmesi reklamcının işine gelir; beklenenden yüksek çıkması da televizyon şirketinin. Araştırmaların A.B.D.'deki tarihsel gelişmesine baktığımız zaman, her dönem bir tarafın işine gelen değişik araştırma tasarımları arasında dalgalanmalardan sonra nihayet, reklamcıların istediği meta değeri taşıyan, yani alım gücü yüksek grubu esas alan bir tasarımda uzlaşıldığı görülmektedir (Meehan: 1990). Gerçi bu hala etkisini sürdüren yapısal bir çatışmadır. Bizim açımızdan önemli olan ise, tüm bu çıkarların yapılaştırdığı araştırmanın totolojik niteliğidir. Gerçekten de, böyle bir bağlamda doğru örneklem ancak "temsil etmesini istediğiniz şeyi temsil eden" örneklem olabilir. Bu elbette Baudrillard'ın "mutlak manipülasyon" dediği duruma varmaktadır; sadece Baudrillard'ın ileri sürdüğünden farklı nedenlerle ve sonuçlarla.[38] Tabii bu tür bir bilgi aynı zamanda televizyonu çerçeveleyen, yani televizüel bir bilgidir, programlar bu bilgiye göre yapılır. Dolayısıyla bu kapitalist pratikten sözederken bir anlamda yukarıda değindiğimiz teknolojik sorunsaldan çok ta farklı olmayan bir şeyden sözediyoruz: televizyonun elinden kaçan "televizüel" aynı zamanda ekonomik bir mantığa bulaşıktır. Bir başka son derece önemli sonuç ise, bu araştırmaların temsil ettiği grubun eninde sonunda ortalama tüketim standardını tutturan orta sınıf izleyiciler olacağıdır.[39] Bu "meta-izleyiciler" *(commodity audience)* uğruna pek çok başka grup dıştalanmak durumundadır. Medyada güçsüz veya azınlıkta kalan grupların daha az temsil edilmesi olgusu böylece ekonomik bir mantık tarafından da belirlenmektedir.

Bunları söylerken tabii ki genel olarak televizyondan, daha doğrusu "genel olarak televizyon" dediğimiz şeyi kuran, televizyonun kurumsal, ekonomik ve ideolojik modelini oluşturan Amerikan televizyonundan sözediyoruz. Tüm bunlar Türk televizyonu için henüz tamamen geçerli değildir. Ama yönelimin bu yönde olduğuna da kuşku yoktur. Özel kanallar sık sık izleyici anketlerinin kendi lehine olan sonuçlarını sunmayı seviyorlarsa bunun nedeni elbette basit-

38 Sanki Baudrillard, sermayenin hareketini gerçeğe özdeş bir hareket, gerçekliğin ta kendisinin hareketi gibi almaktadır. Böylelikle tüm toplumsal alan, "sermaye" dediğimiz şeye özdeş hale gelmekte, ve sermayenin bir ilişki olduğu unutulmakta değil midir?

39 Meehan (1990) bu gurubun A.B.D.'de kablolu izleyiciler haline geldiğini göstermektedir.

çe izleyicilere kanalın reklamını yapmak değil, asıl güç gösterisi ve isim yaparak gelir kaynağı olan reklamcıları çekmektir. Genel olarak anket araştırmalarının siyasal partiler tarafından kullanılması da siyasal partilerin artan medyalaşması ve televizyonlaşmasının bir parçasıdır.

Böylelikle klasik özne sisteminin temsil biçimi olan siyasal temsilden ekonomik temsile geçmekteyiz. Yukarıda belirttiğim gibi, bu tamamlanmamış ve bir anlamda sonu olmayan bir geçiştir, daha doğrusu sürekli bir kaymadır; çünkü kültür, bilgi ve eğlence olarak televizyon temsil etmeye mahkumdur. Burada "temsil etme" ile kastettiğimiz, televizyonu oluşturan ses ve görüntü akımlarının programlanmasıdır. Temsilin iki yanının, yani "siyasal temsil"in *(vertreten)* ve "kültürel temsil"in *(darstellen)* ekonomik aksiyoma tabi kılınarak programlanması, idelojik bir ters-dönme ile kültürün ve siyasetin şimdi bir hizmet olarak sunulması ve alımlama *(reception)* işlevinin evrenselleşmesi sonucuna yol açar. Artık yurttaşlar, televizyon mesajlarını alımlayan bir kitle, alıcılar *(receivers)* kitlesi haline dönüşmüştür, televizyon alımlama işlevinin evrenselleşmesidir (Heath: 1990).

Ve tabii ki, bunun basitçe böyle olmadığını biliyoruz: örneğin toplumsal protesto, mücadele, vb televizyon sayesinde (yüzünden) durmuş değil. "Yurttaş" başka siyasal pratiklerde de kurulmaktadır. Ama televizyonun *önemi* artık araç olmaktan çıkıp bağlam haline gelmiş olmasındadır. Bu noktada dikkatli olalım: televizyona pek çok bilgi, görüntü, temsil, vb *borçluyuz*; televizyon olmasa ne yapacağımızı *bildiğimizi zannetmek aldatıcı* olabilir. Televizyona borçlu olduğumuzu anlamak için, sadece Bosna katliamını düşünmek yeterli olurdu. Gene de, *aynı zamanda*, televizyon o dünyanın parçasıdır, Bosna'nın seyridir, katliamın seyir olmasıdır. Televizyon, aydınlanma ve aydınlaşmış cehalet, bilgiç ve dolayısıyla meşru cehalettir; cinayetler, kazalar, açlık, işsizlik, katliamlar, kıyımlar karşısında çaresizliğimizin günlük onaylanması ve aynı anda bunlar görüldüğü, gördüğümüz için rahatlamamızdır. Televizyona borçlu olduğumuz için, onun karşısında uyanık olmamız gerekir. Kimi zaman radikal bir öneri olarak öne sürülen televizyonu ortadan kaldırmak düşüncesi, gerçekte televizyonu olduğu gibi kabul etmektir; sanki televizyon basitçe kendinden ibaretmiş, başka kurumlar, varsayımlar ve pratiklerle ilişkili değilmiş gibi.[40] Ama her kim ki bu "nesnel" olgulardan kalkarak televizyonu istediği gibi kullanacağını düşünür, ciddi biçimde yanılır. Televizyonun "araç" olduğu düşüncesi, ideolojik işlevinin bir sonucudur, bu işlevin ta kendidir. Halbuki araç olmaktan çıkıp bağlam haline gelmiş olan televizyon, bu nedenle kendi elinden kaçmış sonucu olan "televizüel" tarafından çerçevelenir, yönetilir. Ama televizyonun bağlam haline gelmesi her şey olması, ya da her şeyin televizyon olması demek değildir (bu yazıdan çıkartılacak en kötü sonuç bu olurdu, Jean Baudrillard'ın ki gibi bir çeşit te-

40 Televizyonu ortadan kaldırma önerisi için, bkz. Mander: 1978; bunun eleştirisi için, bkz. Ulmer: 1989: 68-72.

levizyon ideolojisi). Yukarıda insanların, televizyonun her söylediğine ve gösterdiğine inandıklarını varsaymanın gerçek bir naiflik olacağına değinmiştik. Dahası, her ne kadar gündelik yaşamı kendi bölgesi yapmaya çalışırsa çalışsın, gündelik her zaman için televizyonun elinden kaçacaktır, aksi takdirde gündelik olamazdı. Televizyon, radyo, gazete gibi "araçlar" sayesinde olan bitenleri hemen bildiğimiz sanısına kapılıyoruz, ama gerçekte bir lafebeliği (ve görüntüebeliği), bir sonsuz gevezelikten başka bir şey duymuyor ve görmüyoruz. Televizyon açıkken hiçbir şeye bakmadığımız an ne kadar çok! Televizyonu gerçekten anlatan bu anlar olabilir; yani bilgi ve gerçeklik iddiasının yapıldığı anlar değil, Blanchot'nun "tek tük sözcüklerin duraksız gidiş gelişi" dediği, bilen özneden ve bilinen nesneden kaçan, sadece zamanın belirsiz bir mırıltı içinde kaydığı anlar...[41] Üstelik televizyonun kurduğu dünya ne belirli ne apaçıktır ne de heryeri, her şeyi kapsar, görebilir veya sunabilir (uzağı yakına getiren, ne varsa gösteren, cesur ve marifetli televizyon elbette onu böyle sunmak isteyecektir). Ama televizyonun anlattığı dünya basit bir yanılsama da değildir, yukarıda belirttiğimiz gibi gayri-maddi bir maddiliği vardır. Sadece bu dünya tek dünya değildir; her zaman *başka dünyalar* vardır, her zaman başka dünyalar olacaktır.

Nietzsche "en az farkettiğimiz şeyler en yakınımızda olanlardır" demişti. Televizyon çağının insanlarına daha güzel bir öğüt verilebilir miydi? Başka dünyalar, televizyonun göstermediği değil, bakarken görmediği, anlatırken anlamadığı, yakına, oturma odanıza getirirken orada bıraktığı, orada kalan dünyalardır. Televizyonun bağlam olduğu çağda, başka dünya, basitçe başka bir yerde olamaz, kalamaz. Ama buraya gelmesi, bilinmesi, anlaşılması demek midir? Televizyonun sürati ve verimliliği aslında krizidir; televizyon, temsil mekanizmalarına ait bir krizin kendini saklamaya çalışırken ele verişidir. Uzaktakinin yakına gelmesi, getirilmesi, yakına gelenin uzaklığına dönüşür. Çünkü yakına gelen zorunlu olarak bilinen değildir, teknolojik yakınlaşma "mekanı açan" yani yakınlıkları ve uzaklıkları görmemizi ve anlamamızı sağlayan bir işlem değildir, tersine uzaklığın, *farkın* saklanmasıdır. Temsilin temsil edilene özdeşliği bir teknoloji (hükmetme, güç ve sürat) fantazisidir. McLuhan'ın iddia ettiği gibi, dünyayı global bir köy haline getirmek bir yana televizyon birbirinden apayrı, karşılaştırılamaz olayları aynı hale getirir. Televizyon olayların farklılığını, başkalığını gösteremez; başka, farklı oluşumlar olan olayları aynı kılar, birbirini izleyen görüntüler haline getirir. Televizyona gelen olay, yerinden/zamanından edilmiş ve bağlamsızlaştırılmıştır. Dizisel bir üretimin, telaşlı, yineleyici bir sürekliliğin içine girmiş (ve son çözümlemede panik duygusunu çağrıştıran) bir "şimdi"nin ve "burada"nın gerçekleşivermesi olmuştur. Farklı olayları, oluşları özdeş kılmak ve aynı yerde biraraya getirmekle televizyon kendi yerini adeta "yersiz bir yer" olarak kurar (Virilio: 1991b). Temsil etmek için gerekliymiş gibi sunulan bu yer-

41 Bu konuda ilginç bir argüman için bkz. Blanchot: 1993: 238-245. Blanchot'nun argümanı üzerine aydınlatıcı tartışmaları için Zafer Aracagök'e teşekkür ederim.

siz yer, televizyonun temelinde bir korkunun yatıp yatmadığını sormamıza neden olur.

Temsilin *(representation)* temsil edilene *(represented)* zamansal ve mekansal özdeşlenmesi, özdeşleme çabası ("gözünüzün önüne getirdiğimiz olay gördüğünüz gibi olmuştur") krizdir. Bu kriz kendini en iyi televizyon başka dünyaları anlatmaya çalıştığı zaman ifade ediyor. Asıl önemli olan, televizyonun ortalamayı tutturması, ortak duyu olması, popüler veya kamusal alan kurması değildir. Televizyonun en önemli noktası *eşik* noktasıdır ("*liminal*" noktası), hatta televizyon bir eşiktir, bir sınırdır. Bu eşiğin, yani *başka* bir dünyanın somutlaşması olarak gecekonduluları düşünelim. Bir kere, tüm yerli diziler orta sınıf öyküleridir; orta sınıfın dertleri, sevinçleri, tipik değerleri ve sorunlarıyla ilgilidir. Dolayısıyla "meta değeri taşımayan" izleyiciler olarak gecekondulular en basitinden açık televizyon içeriği düzeyinde zaten bir dışlanmaya uğrarlar (bunun tek istisnası Levent Kırca'nın istisnai programıdır – belki de orta sınıf değerleri açısından gecekondu yaşamı, kültürü, dili ancak komedi konusu olabilir?).

Ama sözkonusu olan basitçe gecekondu ve gecekondulunun televizyonda yokluğu değildir. Tersine, gecekondu başka pek çok programda (haberlerde, güncel programlarda) bol bol ekrana çıkmaktadır. *Ama hemen her zaman bir sorun olarak.* Bu noktada gecekondunun anlamlanması *(signification)*, bizzat medyanın kurduğu dildeki 'yeri' ve dünyadaki 'resmi' üzerine düşünmemiz gerekmektedir. Tüm Üçüncü Dünyada yaygın bir olgu olarak gecekondu üzerine sosyolojik söylemler gecekonduyu bu toplumlara özgü kentleşmenin ortaya çıkardığı bir yapılaşma, kültür ve yaşam tarzı olarak tanımladı. Bu söylemler gecekondunun basitçe bir çarpıklık değil aynı zamanda bir zorunluluk olduğunu gösterdiler. Gecekondulu kırsal alanda kapitalistleşmenin yarattığı bir hareketin sonucu olarak, ekonomik bir karara dayanarak göç etmiştir; geldiği şehirde basitçe parazit olduğunu düşünmek ise yanlıştır, tersine şehrin oluşumundaki ekonomik, toplumsal ve kültürel katkısı küçümsenmeyecek boyuttadır. Öte yandan bizzat gecekondunun varlığı kapitalistleşmenin nasıl kendi yarattığı sorunları çözemediğini göstermektedir. Televizyonda ise gecekondulu, esas olarak "çarpık kentleşme" gibi terimlerin son derece belirsiz ve ahlaksal bir anlama eğilen kullanımı içinde, ve esas olarak "yıkım" bağlamı içinde yer almaktadır. "Çarpık kentleşme" ve "*kaçak* yapılaşma" gibi ifadelerin birlikte kullanılması sayesinde toplumsal sorun, basitçe hukuksal veya ahlaksal bağlama, yani bir suç ve ceza, ve önlem alma mantığına indirgenmiştir – tabii ki doğrudan gecekonduluyu göstermeyen ama gene de o'na yapışık, o'nunla anılan bir suç ve ceza durumu. Tartışma nesnesi olan ifadeler kavramsal bağlamından kopartılarak dizisel format içinde durmadan tekrarlanan sözcüklere, adeta dile yapışan bir tekerlemeye dönüşmüştür (zaten televizyonda ele alınan herhangi bir konuyu etkisiz ve içeriksiz hale getiren en başta televizyonun yineleyici, dizisel formatıdır). Televizyonda gecekondulu bir yere yerleşerek yaşama savaşı sürdüren biri

değil, gecekondusu yıkılandır: her türlü olumluluktan ve güçten yoksun, hem yanlış hem de zayıf bir konum işgal eder. Gecekonduya ilişkin görüntü, tanım itibariyle "olmaması gereken", "çirkin" bir görüntüdür, bu sözcüklerle nitelenir. Bu görüntünün çekmesi, çekiciliği bir sorunu aydınlattığı, görülür hale getirdiği varsayımına dayanır. Halbuki bir sorun aydınlatılmaz, daha ziyade ışıltılı ve renkli bir yöntemle "*işte sorun bu*" denir (ama gerçekten de nedir sorun?). Yakına getirilen, görülür hale gelen, gerçekte bilinir hale gelmemiştir. Tersine uzaklaşır: bu insanlara acınır, bir eviniz olduğuna ve evinizin başınıza yıkılmadığına şükredersiniz; ya da kızarsınız (çarpık kentleşme, çirkin görüntü). Her iki durumda da televizyon bir sınır üretir: kentin ve modern hayatın yasasını çizen, "biz" ve "onlar" arasındaki sınır. Yalnız televizyon bu sınıra rağmen görüntünün öte tarafta kalmadığı, öteden size getirildiği iddiasındadır (elbette sizin isteğiniz ve ihtiyacınız üzerine, haber olarak). Bugün büyük ölçüde televizyon sayesinde, yani her gün basitçe olumsuz bir bağlamda karşımıza çıkarılması sayesinde, "gecekondu", uğraşılması, angaje olunması gereken bir toplumsal gerçeklik olmaktan çıkmış ve çoğunluğun olumsuzluk nidaları, üzüntü ifadeleri ve kafa sallamaları içinde diline sakız ettiği bir *sözcük* haline gelmiştir. "Kaçak yapılaşma", "arazi mafyası", "gecekondulaşma" gibi ifadeler, kentte olumsuz giden şeylerin metaforu olmuştur.

Televizyon gecekondu görüntüleriyle bir sınır üretir, gecekonduyu bize getirmesi onu bir sınırın ötesi olarak üretmesidir. Bu yakına getirme değil, gerçekte, amansızca uygar, kentli bir uzaklaştırma, uzakta tutmadır. Sözkonusu olan bir başka yaşam tarzının, sınıfsal ve kültürel bir *farkın* tanınması değil, olumsuzlanmasıdır. Aslında gecekondu görüntüsünün de eninde sonunda diğer görüntüler gibi bir görüntü (ilginç bir açı, renk, parıltı ve drama) olduğu televizyon, gecekondunun mekan ve yaşam olarak farkının yokolmasıdır. Böyle bir görüntü, asıl sınırın bu yanını olumlamak stratejik görevini görür: sizin eviniz başınıza yıkılmaz, çünkü gecekondulu değil, bu tarafta, yani doğru ve doğru olduğu için güvenlik altında olan taraftasınız. Gecekondu ve gecekondulu kentli kimliğinin olumlanmasının metaforları, dolayımları haline gelirler. Ama bu da hegemonik kentli kimliğinin müthiş zayıflığını, tüm bu teknolojik ve örgütsel böbürlenmelerin bir eksiklik duygusundan kaynaklanabileceğini ima ediyor.

Kentli ve modern televizyon gördüğünü "anlamak" kaygısında değildir elbette; çünkü eninde sonunda bir "*business*"dir. Peki o zaman niçin belli görüntüler ekranda ısrarla geri gelmektedir? Örneğin gecekondu görüntüleri... Ya da bu görüntülerin içinde özel bir odaklaştırma: evini yıkmaya gelen belediye ekibi karşısında sinir nöbetleri geçiren, kendini yerden yere atan kadınlar (ve erkekler). Gecekondulunun zayıflığını (ve anormalliğini) somutlaştıran bu görüntünün sıklığı, sürekli geri gelmesi, ister istemez, 19. yüzyıl psikolojisini akla getiriyor. 19. yüzyılın en revaçta hastalığı kadınların tutulduğu histeri, Charcot'dan Freud'a doktorların en büyük merak ve inceleme konusu olmuştu (Foucault: 1978).

Bu yüzyıldan kalma tipik görüntü, histeri nöbetine tutulmuş bir kadının başına toplanmış erkek doktorların merakla onu incelemesidir. Doktorlar bu kadınların bol bol da fotoğrafını çekmişlerdi. Bu doktorların, bastırılmış düşüncelerin gövdenin spazmlarında geri gelmesi olarak tanımladıkları histeriyi gerçekte ne kadar anladıkları ya da neyi anladıkları tartışılır; ama histeri orta sınıf kadınlarının tutulduğu bir hastalıktı, çünkü bu tarihsel konjonktür bu kadınların modernlik ile birlikte kendilerine açılan yeni özgürlük alanları ile hala yaşayan tutucu gelenekler arasında sıkışıp kaldıkları bir dönemdi.[42] Kuşkusuz yaklaşık bir yüzyıl önceki Avrupalı orta sınıf kadınlar ile bugünün Türkiye'sinde gecekondulu kadınlar arasında bir karşılaştırma yapmak bu yazının ruhuna ihanet olurdu. Ama ağlayan, bağıran, yas tutan kadın görüntüsünün ekranı bu kadar sık ziyaret etmesinin nedeni basitçe cinayetlerin veya yıkımların 'gerçek dünyada' çokluğu olabilir mi? Niçin bu görüntü? Bu odakta, bu görüntünün sürekli geri gelmesinde bir takıntı olmasın? Bu görüntüler gecekondulu gövdenin, yani yaşama savaşı veren, mekana yerleşen, *ötekiyle bağlantı kuran gövdenin*, ve bu gövdeyi taşıyan, onun metaforu olan kadın gövdesinin ne olduğunun pek de anlaşılamamasına işaret ediyor olabilir mi? Dünyayı ayağımıza getiren, *bizi her yere taşıyan* teknolojik sorunsalın anlayamadığı, yaşama savaşı veren, yaşam üreten, hareket eden, bağlantı kuran, yerleşen, yuva yapan gövde olabilir mi? Teknolojik sorunsal (doğaya hakimiyet) gövdenin eksiklerini tamamlamak, gövdeyi taklit etmek ve anlamak üzere üretildiyse, eksiğini tamamlamak ve yönetmek istediği gövdeyi sonsuza dek elinden kaçırmıştır. Bu kayıp onun *görüntüsünü* üretmek arzusu olarak geri gelir; böyle bir görüntü ise, *esas olarak anlaşılamaz* bir görüntüdür. Uygarlığın, sivil ve saydam toplumun gurur vasıtası, anlı şanlı ispatı olan teknoloji, esas olarak görüntüler üretir; aynı uygar ve sivil toplumun resmi belgelerinde "yurttaş" olarak tanımlananların bir kısmı ise bu görüntüler sayesinde çizilen hayali ama gene de maddi bir sınırın ötesinde kalırlar.

Televizyonun başkalaşımı

Tüm bu yazı boyunca sanki televizyona olumsuz bir yaklaşım geliştirdik. En azından, televizyonu her şeye rağmen bilgi ve eğlence olarak görenler, demokratik kamuoyunu oluşturmada özsel bir rolü olduğunu düşünenler, yukarıdaki yaklaşımı felsefeyle fazla haşır neşir bulanlar, izleyici etnografilerini önemli görenler, ya da televizyonun hakim ideolojiyi üretmekle birlikte muhalif ideolojilere de yer verebileceğini veya muhalif amaçlarla kullanılabileceğini varsayanlar bizim yukarıdaki analizimize katılmayacaklar. Öncelikle bu yaklaşımların hiçbirine basitçe karşı olmadığımı, sadece herbirinin doğasının ve sınırlarının bilinmesinin yararlı olacağını belirtmek isterim. Ama bu doğa ve sınır televizyo-

42 Sözkonusu histerik araştırmalar hakkında ilginç bir yaklaşım için, bkz. Bernheimer ve Kahane (1985).

nu araç olarak gördüğü sürece televizyonla aynı kalır. Televizyonu araç olarak görmek ve onun etkisini verili almak onun toplumsal bağlam haline geldiğini unutmak ve bu toplumsal bağlamın sakladığı temel soruları küçümsemektir. Sonuç olarak, kendini ve bağlamını yeniden-üreten, yani bir temsil kriziyken böyle değilmiş de bir başarıymış gibi davranabilen televizyon rahatsız olmayacaktır.

Medya üzerine eleştirel bir yaklaşım izlemenin zorluğu, araçsal statüsü dolayısıyla kullanılabilirlik veya içinden başka fikirlerin de akabilirliği imasının medya kavramına yapışık olmasıdır. Televizyonun aşırı örgütlü ve saldırgan niteliği gerçekte bu izlenimi kırmaya yarayabilir. Gene de bu durum televizyonun tarihsel ve kurumsal olarak eklemlenme biçiminin bir sonucudur ve her şey gibi televizyon da *sürekli değişime* tabidir. Bu yazıya başlarken televizyonun ne olduğunu sormuştuk. Bu yazının sonunda, televizyon hakkında daha çok şey biliyoruz, ama gene de bu "ne" sorusu tam olarak yanıtlanamadı. Çünkü televizyonun sürekli değişime uğradığını, üstelik elden kaçan, hatta kendi elinden kaçan bir tarafı (televizüel) bile olduğunu gördük. Televizyonun ne olduğuna tam yanıt veremedik, ama belki de onun "ne olduğu" sorusunun ne demek olduğunu, bu sorunun anlam ve önemini kavradık. Televizyonun ne olduğu sorusuna mutlaka bir yanıt vermek istiyorsak, televizyonun bir ad olduğunu söyleyebiliriz; orada duran açık seçik bir nesne değil de karmaşık bir ilişkiler sistemini gösterebildiğini iddia eden bir sözcük. Televizyon derken tam olarak neden bahsediyoruz? Bir teknoloji? Bir kurum? Hakim fikirler ve değerler? Hepsi birden? Bu sorulara yanıt vermek kolay olmadığı için, üstelik nihai bir "yanıt" televizyonu kapatacağı için, ve televizyonu *açık tutmak istediğimiz* için çeşitli yaklaşımların arasından dolaştık. Peki, sürekli değişen, elden kaçan, çelişkiler birikimi olan televizyonu, daha da değiştirmek, başkalaşıma uğratmak mümkün mü?

Televizyonu kurumsal ve ideolojik bağlamından çıkarırsak geriye başka türlü de kullanılabilecek bir teknoloji kalır mı? Ama öncelikle teknoloji ve kurum veya ideoloji arasında böyle bir dışsallık var mı? Reform ve alternatif önerileri hep olacaktır. Ama basitçe doğru fikirlere veya doğruyu söyleyen bir televizyon gereğine inananlar, televizüel hesabın daha karmaşık olduğunu bilmeliler. Televizyon basitçe başka bir fikir üretemez, çünkü basitçe araç değil, sosyolojik ve tarihsel bir ifadedir: ekonomik aksiyom altında siyasal ve kültürel temsil mekanizmalarının krizi olan toplumsal programın ifadesidir. Ama bizatihi kriz olduğu için, kapalı değil, açıktır. Televizyonu üreten sorunsal kendini bize sunduğu gibi, aklın ve bilimin uygun adımlarını izleyerek öngörülebilir bir ilerleme rotasına göre değil, pek çok başka etmenlerin rol oynadığı, sürprizlerin ve kaymaların olduğu öngörülemez bir rotaya göre yol alır. Başkalaşım noktasında anahtar yeni bir televizyon kurmak değil, tüm televizyon aygıtıyla, ideolojik/teknolojik/kurumsal/estetik bir bileşke (assemblage) olarak televizyonla uğraşmaktır (yabancı dillerde 'engagement' veya 'angajman' olarak tabir edilen anlamda uğ-

raşmak). Bu noktada, *ifadenin alanı* olarak teknoloji önem kazanmaktadır: örneğin video, televizyonun düzçizgisel ve programlanmış akımının gevşeyip dağıldığı ama öte yandan neredeyse analitik bir güç kazandığı bir teknoloji (ifade alanı) olarak karşımıza çıkmaktadır. Video kayıta dayandığı için televizyonu yeni bir kullanıma açmakta ve başka bir biçimde ve yönde eklemleme olasılığını üretmektedir. Televizyon da mümkün olmayan yavaşlatma ve ileri-geri gitme televizyonu okuma nesnesi bir metin haline getirmektedir. Böylelikle video görüntüsü, televizyon görüntüsünden başka bir görüntü haline gelir. Buna görüntüleri kesip eklemek gibi imkanların videoda doğmasını da ilave etmeliyiz.[43] Kurgu odası, bir başkalaşım mekanıdır. Ayrıca video-kameraların popüler kullanıma sahip olması, yani amatör video olgusu, ve en önemlisi bir video sanatının varlığı, televizyonun başka eklemlenmeleri, televizüel'in alanının çoğullaşması, başka resimlerin üretilmesi imkanı demektir. Tabii ki bu başka resimler, başka bir yerin veya başka nesnelerin resimleri ve görüntüleri değil, öncelikle bu içinde yaşadığımız, resim haline gelen, yani televizüel dünyanın resimleri ve görüntüleridir. Burada video sanatı özel bir önem kazanmaktadır. Bu anlamda televizüel terkedilmesi değil *içinde dikkatle dolaşılması gereken* alandır. Hergün içinde dolaştığımız, yaşadığımız orası burası, gidip geldiğimiz uzakların ve yakınların, alışkanlıkların mekanı olan bu alanda ideolojik bir organ haline gelen "göz"ü terkederek *başka türlü bakmayı* öğrenmemiz gerekecektir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, televizyonda gördüğümüz *kameranın* baktığıdır. Ama bu şu anlama gelir: televizyona bakarken basitçe kameranın bizden önce baktığına değil, asıl *gözümüzün alıştırıldığına* bakıyoruz. Başka türlü bir bakışın üretilmesinde, yani gözün ve onun alışkanlıklarının terkedilmesinde, oyunun, değişimin ve dönüşümün aracı olarak video kameranın rolü olacaktır: *kamerayı kullanmak*, merceği ve açıyı seçmek, odaklamayı yapmak, mesafeyi ve ışığı ayarlamak, her gün görüneni bozmaya ve onu başka türlü görmeye yardım edebilir, ve belki de görmenin bağımsızlığı inancından bizi kurtarabilir.[44] Görmediklerimiz olmasa nasıl görürdük? Körlüğü, parçası olduğu görmeye geri getirebiliren bir bakış olabilir mi? Bu bakış, modernist sinema kuramcısı Andre Bazin'in talep ettiği gibi, bize nesnelerin ve olayların açık seçik, bakir halini değil, tersine bozulmuşluğunu, içiçeliğini, çelişikliğini, belirsizliğini, karmaşıklığını, toplumsallığını, durulan ve alınan yanları, yanın ve yörenin ne olduğunu, görüleni ve görülmeyeni göstermeyi deneyecektir. Böyle bir bakış elbette kurgunun, yani anlatımın gerekliliğinden ayırtedilemez. Bakışın koşulu olduğu kurgu, anlatı-

43 Bunu ses alanında gerçekleştiren bir proje, Yeşilçam sineması ve siyasetçi konuşmalarını birarada getiren "İkibölübeşbeze"(2/5 BZ) kasetleridir.

44 İdeolojik bir organ olarak göz, bakma ve kameranın muhtemel rolü konusunda düşüncelerini benimle paylaşan Angela Melitopoulos ve Ulus Baker'e teşekkür ederim. Tabii ki her türlü hata ve yanlış anlama bana aittir. Gene Angela Melitopoulos'un video çalışmaları, özellikle "Transfer" isimli kısa filmi yukarıda anlattığım anlayışa kaynak teşkil etmiştir.

mın bakışı anlama ve kurma çabasıdır. Gözü gömüldüğü mezardan çıkarmak, ona en iyi yaptığını ve bildiğini vermek, görüntüyü görmeye, görmeyi ise kendi oluşumunun karmaşık sürecine döndürmekle gerçekleşebilir. Ancak bu yolla, televizyonun gösterdiğini ve görüşünü başkalaşıma uğratarak ona borcumuzu ödeyebiliriz. En azından televizyon adı verilen nesnenin başkalaşıma uğramasını isteyenler, bunu yapmaya basitçe doğru fikirlerin, doğru politikaların veya doğru televizyonun yetmediğini, teknolojik ve estetik sorunsallar ile uğraşmanın koşul olduğunu bilmek zorundadırlar.

KAYNAKÇA

Althusser Louis (1977): "Ideology and Ideological State Apparatuses" *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londra, New Left Books, 121-173.

Atkins, D. ve Litman, B. (1986): "Network TV Programming: Economics, Audiences and the Ratings Game: 1971-1986" *Journal of Communication*, 36, 3, 32-50.

Baker, Ulus (1994): "Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme" *Toplum ve Bilim*, Bahar 63, 58-101.

Baran, Paul ve Sweezy, Paul (1972): *The Monopoly Capital*, Harmondsworth: Penguin

Barthes, Roland (1967): *Elements of Semiology*, Londra: Jonathan Cape.

Barthes, Roland (1972): *Mythologies*, İng. çev. A. Lavers, Londra: Jonathan Cape

Barthes, Roland (1977): *Image-Music-Text*, İng. çev ve der. S. Heath, New York: Hill &Wang.

Barthes, Roland (1983): *The Fashion System*, İng. çev. M. Ward ve R. Howard, New York: Hill & Wang.

Barthes, Roland (1981): *Camera Lucida: Reflections on Photography*, İng. çev. R. Howard, New York: Hill & Wang.

Barthes, Roland (1988): *The Semiotic Challenge*, İng. çev. R. Howard, New York: Hill & Wang.

Baudrillard, Jean (1981): *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, İng. çev. C. Levin, St. Louis, Telos Press

Baudrillard, Jean (1983a): *Simulations*, İng. çev. P. Foss, P. Patton. P. Beitchman, New York: Semiotexte

Baudrillard, Jean (1983b): *In the Shadow of the Silent Majorities*, İng. çev. P. Foss, J. Johnston, P. Patton, New York: Semiotexte

Baudrillard, Jean (1988): *The Ecstacy of Communication*, İng. çev. B. Schutze, C. Schutze, New York: Semiotexte

Bazin, Andre (1967): *What is Cinema?* İng. çev. H. Gray, Berkeley: University of California Press

Benjamin, Walter (1968): *Illuminations*, New York: Schocken Books.

Bennett, Tony (der.) (1990): *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*, Londra, New York: Routledge

Benveniste, Emile (1972): *Problems in General Linguistics*, İng. çev. M. E. Meek, Coral Gables: University of Florida Press.

Berelson, B. ve Janowitz, M. (1966): *Reader in Public Opinion and Communication*, New York: Free Press.

Berelson, B. R., Lazarsfeld, P. ve McPhee, W. N. (1954): *Voting: A Study of Opinion Formation in a*

Presidential Campaign, Chicago: University of Chicago Press.

Bernheimer, C. ve Kahane, C. (der.) (1985): *In Dora's Case: Freud-Hysteria- Feminism*, New York: Columbia University Press.

Brantlinger, Patrick (1983): *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca: Cornell University Press.

Burgelin, Oliver (1972): "Structural Analysis and Mass Communication" *Sociology of Mass Communications*, der. D. McQuail, Londra: Penguin.

Burgin, Victor (1982): "Photography, Fantasy, Fiction" *Thinking Phootgraphy*, der. Victor Burgin, Londra: Macmillan

Blanchot, Maurice (1993): *The Infinite Conversation*, İng. çev. Susan Hanson, Minneapolis: University of Minnesota Press

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, İng. çev. R. Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Canetti, Elias (1962): *Crowds and Power*, İng. çev. Carol Stewart, Londra: Victor Gollanz Ltd.

Carey, James W. (1989): *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Boston: Unwin and Hyman.

Cavell, Stanley (1984): "The Fact of Television" *Themes out of School*, San Francisco: North Point, 235-268.

Chambers, Iain (1986): *Popular Culture*, Londra: Methuen.

Crary, Jonathan (1984): "The Eclipse of the Spectacle" *Art After Modernism: Rethinking Representation*, der. Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art, 283-294.

Croker, A. Croker, M., Cook, D. (1989): *Panic Encyclopedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene*, New York: St. Martin's Press.

Debord, Guy (1983): *Society of the Spectacle*, Detroit: Black & Red.

de Certeau, Michel (1988): *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press

Deleuze, G. ve Guattari, F. (1983): *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia I*, İng. çev. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, University of Minnesota Press, Minneapolis

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1988): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schziophrenia II*, İng. çev. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Derrida, Jacques (1989): "The Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida", A. Payne ve M. Lewis, *Public*, 2, 61-66.

de Saussure, Ferdinand (1976): *Course in General Linguistics*,

de Sola pool, Ithiel ve diğerleri (1970): *The Prestige Press: A Comparative Study of Political Symbols*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

de Sola Pool, Ithiel (der.) (1959): *Trends in Content Analysis*, Urbana: University of Illinois Press

Doane, Mary Anne (1990): "Information, Crisis, Catastrophe" *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, der. P. Mellencamp, Bloomington, Londra: Indiana University Press/BFI, 222-239.

Dumm, Thomas L. (1993): "Telefear" *The Politics of Everyday Fear*, der. B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 307-321.

Eco, Umberto (1972): "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message" *Working Papers in Cultural Studies*, 6, C.C.C.S., University of Birmingham, 103-121.

Eco, Umberto (1976): *A Theory of Semiotics*, Indiana: Indiana University Press.

Ellis, John (1988): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Londra: Routledge.

Ewen, Stuart (1976): *Captains of Consciousness: Advertising and the Social roots of the Consumer Culture*, New York: McGraw-Hill.

Fiske, John (1987): *Television Culture*, Londra, New York: Methuen.

Fiske, John (1989a): *Reading the Popular*, Boston: Unwin & Hyman.

Fiske, John (1989b): *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin & Hyman

Foucault, Michel (1978): *History of Sexuality I*, İng. çev. R. Hurley, Londra: Allen Lane.

Freud, Sigmund (1955): "Fetishism" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, der. J. Strachey, Londra: Hogarth.

Fry, Tony (der.) (1993): *Rua TV? Heidegger and the Televisual*, Sydney: Power Publications.

Gitlin, Todd (1978): "Media Sociology: The Dominant Paradigm" *Theory and Society*, 6, 2, 205-253

Gitlin Todd (der.) (1986): *Watching Television*, New York: Pantheon.

Glasgow University Media Group (1976): *Bad News*, Londra: Routledge, Kegan & Paul.

Gramsci, Antonio (1978): *Political Writings*, İng. çev. Q. Hoare, G. N. Smith Londra: Lawrence and Wishart.

Hall, Stuart (1986): "Cultural Studies: Two Paradigms" *Media, Culture and Society: A Critical Reader*, der. R. Collins ve diğerleri, Londra: Sage, 33-48.

Hall, Stuart (1977): "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'" *Mass Communication and Society*, der. J. Curran, M. Gurewitch, J. Wollacott, Londra, Edward Arnold/Open University, 315-348.

Hall, Stuart (1973): Encoding and Decoding in the Television Discourse, Stencilled Occasional Paper, C.C.C.S., University of Birmingham.

Hall, Stuart (1972): "The Determinations of Newsphotographs" *Working Papers in Cultural Studies*, 3, C.C.C.S., University of Birmingham.

Hall, S., Connell, I., ve Curti, L. (1976): "The 'Unity' of Current Affairs Television" *Workings Papers in Cultural Studies*, 9, C.C.C.S., University of Brimingham.

Hall, S. ve diğerleri (1978): *Policing the Crisis*, Londra: Macmillan.

Hall, S. ve Jefferson, T. (der.) (1978): *Resistance Through Rituals*, Londra: Hutchinson.

Hall, S. ve diğerleri (der.) (1981): *Culture, Media, Language*, Londra: Hutchinson.

Hartley, John (1982): *Understanding News*, Londra, New York, Methuen

Heath, Stephen (1975): "Film System: Terms of Analysis I, II" *Screen*, 16, 1 ve 2.

Heath, Stephen (1976a): "Anato Mo" *Screen*, 16, 4.

Heath, Stephen (1976b): "Narrative Space" *Screen*, 17, 1.

Heath, Stephen (1990): "Representing Television" *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, der. P. Mellencamp, Bloomington, Londra: Indiana University Press/BFI, 267-302.

Heath, S. ve Skirrow, G. (1977): "Television; A World in Action" *Screen*, 18, 2, 7- 77.

Heidegger, Martin (1977): *Basic Writings*, İng. çev. ve der. D. F. Krell, New York: Harper & Row.

Hobson, Dorothy (1982): *"Crossroads": Drama of a Soap Opera*, Londra: Methuen

Kaplan, E. Ann (1978): *Women in Film Noir*, Londra: BFI.

Katz, Elihu, ve Lazarsfeld, Paul (1964): *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, New York: Free Press.

Kellner, Douglas (1990): *Television and the Crisis of Democracy*, Boulder, San Francisco: Westview Press.

Klapper, Joseph (1960): *The Effects of Mass Communication*, Glencoe, Illinois: Free Press.

Kuhn, Annette (1985): *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Londra: Routledge and Kegan Paul.

Lazarsfeld P., Berelson B. R., Gaudet, H. (1968): *The People's Choice: How the Voter Makes Up His Mind in a Presindetial Campaign*, New York, Londra: Columbia University Press.

Laswell, Harold (1966): "Nations and Classes: Symbols of Identification" *Reader in Public Opinion and Communication*, der. B. Berelson ve M. Janowitz, New York: Free Press, 27-42.

Laswell, Harold (1970): *The Analysis of Political Behavior: An Empirical Approach*, Hamden, Connecticut: Archon Books.

Laswell, H. ve diğerleri (1966): *Language of Politics: Studies in Quantitative Semantics*, Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press.

Lyotard, Jean-François (1989): *Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Mander, Jerry (1978): *Four Arguments for the Elimination of Television*, New York: Morrow.

Marcuse, Herbert (1964): *One Dimensional Man*, Boston: Beacon Press.

McQuail, Dennis (1977): "Influence and Effects of Mass Media" *Mass Communication and Society*, der. J. Curran, M. Gurewitch, J. Wollacott, Londra, Edward Arnold/Open University, 70-94.

Meehan, Eileen R. (1990): "Why We Don't Count: Commodity Audience" *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, der. P. Mellencamp, Bloomington, Londra: Indiana University Press/BFI, 117-137.

Metz, Christian (1975) "The Imaginary Signifier", *Screen*, 16, 2, 14-76.

Modleski, Tania (1984): *Loving with a Vengeance*, Londra: Methuen.

Modleski, Tania (1990): *Feminism without Women*, Londra: Routledge.

Morley, David (1980): *The Nationwide Audience*, Londra: British Film Institute.

Morley, David (1986): *Family Television*, Londra: Comedia/Routledge.

Morley, David (1992): *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londra, New York: Routledge.

Morris, Meaghan (1990): "Banality in Cultural Studies" *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, der. P. Mellencamp, Bloomington, Londra: Indiana University Press/BFI, 14-43.

Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen*, 16, 3, 6-18.

Mutman, Mahmut (1992): "Pictures From Afar: Shooting the Middle East" *Inscriptions*, 6, 1-44.

Mutman, Mahmut (1994): "O.J.Simpson'dan Hikmet Çetin'e Televizyon ve Adalet" *Birikim*, 64, 39-43.

Mutman, Mahmut (1995): "Siyasetin Sınırsız Meydanı" *Birikim*, 68/69, 29-29.

Radway, Janice (1984): *Reading the Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Ronell, Avital (1989): *Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Ronell, Avital (1992): *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Lincoln, Londra: University of Nebraska Press.

Spiegel, Lynn (1992): *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Post-war America*, Chicago: University of Chicago Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, der. C. Nelson ve L. Grossberg, Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Thompson, E. P. (1966): *The Making of the English Working Class*, New York: Random House

Ulmer, Gregory (1989): *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, New York, Londra: Routledge.

Virilio, Paul (1986): *Speed and Politics*, İng. çev. M. Polizzotti, New York: Semiotexte.

Virilio, Paul (1989): *War and Cinema: The Logistics of Perception*, İng. çev. P. Camiller, Londra, New York: Verso.

Virilio, Paul (1991a): *The Aesthetics of Disappearance*, İng. çev. P. Beitchman, New York: Semiotexte.

Virilio, Paul (1991b): *Lost Dimension*, İng. çev. D. Moshenberg, New York: Semiotexte.

Virilio, Paul (1994): *The Vision Machine*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press/BFI.

Williams, Raymond (1961): *The Long Revolution*, New York: Columbia University Press

Williams, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*, Glasgow: Fontana/Collins.

Williams, Raymond (1989a): *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Londra, New York: Verso.

Williams, Raymond (1989b): *Raymond Williams on Television*, der. Alan O'Connor, Londra, New York, Routledge.

Williamson, Judith (1986): *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, Londra, New York: Boyars.

Women's Studies Group (1978): *Women Take Issue*, C.C.C.S., University of Birmingham, Hutchinson

From media to television

Television has increasingly become the model of all media today. All social functions typically attributed to media, such as transmission of values and information, providing a common sphere of discussion and the construction and unification of a nation-people, have found their most perfect expression in television. Despite that, and despite abundant and often contradictory writing and research on television, the question of what television is has never been explicitly posed. Television seems to be taken for granted in a strange way, implicitly regarded as successful and effective. This is actually an assumption which characterized most of the media research in the past. From its very inception in the 1930s and 1940s, media studies seem to have been obsessed with the question of the effects and influence of media. This is a curious and delimited approach, given that many other social institutions have not been questioned in terms of their effects or influence over individual behavior. The reason is that the classical paradigm in media studies has accepted the institutional, philosophical and technological assumptions which founded the media as an institution: the instrumental-adminstrative-economic rationality according to which the media are regarded as an instrument or means to influence or change people's behavior. After an initial totalitarian period in the 1930s in which the media were seen as all-powerful, the American researchers under the methodological leadership of Paul Lazarsfeld came to the opposite conclusion in the 1950s: empirical studies of campaign situations were seen as sufficient to demonstrate that the media did not have a significant effect. But, whether it is seen as all-powerful or less powerful than individual interaction, the media were supposed to influence observable individual behavior. This has led to the exclusion of many other approaches. The early work of Walter Benjamin on new technologies, or the critical analysis of culture industry by T. Adorno and M. Horkheimer could not find their ways into the mainstream of media research.

The development of media studies in Europe, especially in Britain in the 1960s and 1970s was a critical response to these "empirical effect studies" which totally overlooked the media's institutional and instituting function and

reduced its impact to the effects of single messages. Influenced by French semiotics as well as British social and cultural historians, the so-called Birmingham School argued against an economic reductionist theory of culture and ideology and proposed a new analytic method of "reading ideologies" in the media. Some significant part of this work was on television, either semiotic analysis of news stories or TV serial dramas or the ethnographic studies of the audience groups who read and interprete these messages in various ways, from within their own social contexts. Despite many great achievements such as offering a non-reductionist approach to culture and turning attention to media texts and readings, this approach too seems to have been limited with the notion of the message. The notion of popular culture which was emphasized againt totalizing theories of mass culture turned out to be a means of proliferating readings of media texts—a mass of academic readings of popular television texts, which begin to repeat the very structure they aimed to criticize. Other critical approaches seem to have missed the attention of this paradigm. Benjamin's early emphasis on the social context and implications of new technologies has not been given sufficient consideration, nor Adorno's analysis of the economic logic of cultural production. Critiques of rising cosumer society in the 1970s (such as Guy Debord's critique of the "spectacle" as the main social relationship or Jean Baudrillard's political economy of the sign-function) continued to remain outside the conventional media studies. Yet the attention paid to the concept of ideology and the understanding of ideology as a signification process producing individuals as subjects has given a new turn to media studies. It is this turn which provides us with an approach to the conventional ideological-cultural function of television as an technological and institutional assemblage, an apparatus of signification which constructs the audiences as subjects.

In order to understand television as such an apparatus, one has to start with the very problematic of technology which has produced it. Television is a technology of bringing distant things, objects and events near to us in the form of images and information. Thus it is an instance of Western epistemological problematic of technology as a command of nature. However, as Heidegger has shown, this problematic of controlling environment and people is itself out of control. In a similar way, television today has come to be governed by what escapes it, which might be called the televisual. The "televisual" refers to the fact that we live within a world which has itself become a picture as a result of the working of camera. Despite that our eyes are accustomed to what camera sees, selects and edits, this visual material is presented to us as the occurence itself, as an equivalent of reality. It is often the speech or discourse on television which signifies what we see for us. This discourse is continuous, and it presents images and programs as a service, a consequence of our demand, despite that

these programs are produced, structured and coded often as a result of economic or other reasons by television companies. Television thus effects an inversion which is typical of ideology. Although we are subjected to its program, we watch television as if it is a result of our own needs or desires—as if we are the subjects of it, rather than being subjected to it.

Television can also be considered as a border which separates home as a safe place from the outside world as a threat. A kind of window from which we watch the "world out there" as a place of disasters, wars, murders and accidents, television provides us with an artificial and false sense of security. As both social experience and numerous researches have shown, media professionals prefer negative events. News is always something bad. The anchor person is the strategic voice (and face) in this respect, because the audience sees and hears his/her assuring voice and smiling face every evening. His/her familiarity is a safeguard against the dangerous flow of bad news. The serial format of television, based on its daily character, translates events into stories. Television is mainly responsible for constructing a public sphere in which opinions and arguments are put forward and discussed, but in the context of its highly coded, professionalized and formatted structure, it turns issues and arguments into manipulable scenarios, data bits and binary choices.

In the present conjuncture of media studies, it is Jean Baudrillard's late work which emphasizes this new situation in terms of "simulation" and "hyper-reality." However, although Baudrillard's approach signifies a transition from a Fordist phase of television (when it was juxtaposed to automobile) to a post-industrial phase (when it has now approached to computers, virtual reality and the like), television's ideological and cultural function of constructing reality and world has not been entirely exhausted. Rather, two poles of television (an ideological pole and a sybernetic pole) exist together. Television brings political and cultural representation together, but it has increasingly been subjected to economic axiom. Thus, if there is a change in television, it should be looked for in its political economy, in the way programs and audiences are classified and produced according to "ratings." An examination into the ways in which the ratings research is structured shows that the world television constructs is always limited to what is called "commodity audiences," those who can buy the products advertised between and during the shows. This can be related to the ways in which certain groups and images become strategic for television. For instance, the definition of television as a cultural and imaginary border becomes meaningful when television constructs the shanty-towners as a problem group. These shanty-town images as problem area and an ugly reality that needs to be abolished demonstrates however the very limit of television as a technological and cultural apparatus: while it presents itself as the technology of "nearing" things and making everyone the same, television produces the

shanty-town as an "other" place, a "beyond" that is disorderly and threatening.

Television is not simply effective, the question is not whether it is effective or not, but that it is an apparatus, a complex social assemblage which brings ideology, institution, aesthetics and technology together. Television can even be regarded as a name that we give to this complex apparatus. This is why one can not simply communicate better or truer ideas through it. It is not a mere means of transmission of ideas and information which can simply be used in another, better way. Nor is it the embodiment of evil which must be abolished. What is needed is rather an engagement with the apparatus of television. Video as a technology (tape recorder and camera) and especially video art becomes important in producing this kind of engagement, in engaging with the "televisual" as world picture, and in giving our eyes a different look.

Türkiye'de medya, hegemonya ve ötekinin temsili*

*Sevda Alankuş-Kural***

Türk modernleşme projesi, gelişmekte olan ülkelerdeki diğer emsalleri gibi bir yandan kapitalist gelişme, laik ve ulusal bir devletin inşası, devlet ve sivil toplum alanlarının modernleştirilmesini hedefleyen, diğer yandan beklentilerini harekete geçirdiği toplumsal kesimlere refah, demokrasi, ve Batı dünyasınca tescil edilmiş modern bir kimlik vaadeden topyekûn proje olarak Türk Cumhuriyet tarihine damgasını vurmuştur. Ancak 1980'li yıllar, Türkiye'nin Batılılaşma/modernleşme serüveni için bir dönüm tarihi sayılmasını gerektirecek önemli değişmelere yol açmıştır. Öyle ki 1990'lı yıllar ile birlikte *hiç bir şeyin*; örneğin yönetenlerin iktidar etme, yönetilenlerin itaat veya muhalefet etme üslûplarının, kamusal ve siyasal alandaki ilişkilerimizin niteliğini belirleyen her türden *biz ve ötekilik* tanımlarımızın, nihayet Türkiye'ye dair mevcut kavrama çerçevemizin, *eskisi gibi olmaya devam etmesi* artık mümkün görünmüyor. Bunun nedeni ulusal devleti, ulusal ekonomileri, ulusal kültürel kimlikleri sarsmaya başlayan "yeni- globalleşme" devresinde (Hall, 1991a: 26-27), böylesi büyük-anlatılı topyekûn bir proje olarak Türk modernleşme projesinin hedefledikleri açısından artık bir sınıra ulaşırken, vaad ettikleri açısından da tıkanmış olmasıdır. Başka deyişle gelişmekte olan ülkeler için kapitalist ya da sosyalist biçimleriyle yegâne model addedilmiş olan modernleşme/Batılılaşma projesinin bizzat kendisinin ürettiği açmazlar ile bu açmazları su yüzüne çıkaran yeni-globalleşme sürecinin gereklilikleri emsali olan ülkelerde olduğu gibi Türki-

(*) Bu çalışma İngiliz Film Enstitüsü (BFI) tarafından 1994 yılı Temmuz ayında Londra'da düzenlenen "Turbulent Europe: Conflict, Identity, Culture" konulu Konferansta sunulan "Mass Media Disorder and the Representation of the Other" başlıklı tebliğin dayandığı araştırma materyalinin yeni bir problematik dahilinde genişletilerek, kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

(**) Dr.Sevda Alankuş-Kural A.Ü. İletişim Fakültesi öğretim üyesidir.

ye'de de ekonomik, siyasal ve kültürel anlamda bir tıkanmaya yol açmıştır. Sözkonusu topyekûn tıkanma halinin kültürel ve politik göstergeleri bizi "kimlik krizi" tespitine götürmektedir (Kural, 1995:90-91). Kimlik krizi tespitinin bu çalışma açısından önemi yönetilenlerin projenin siyasal ve kültürel amaçları gereği kendilerine giydirilmeye çalışılan resmî *(uniform)* kimliği reddederek, gayrı-resmî kimlikler arayışlarına girmeleri ve bunun da öncelikle kamusal alanda ifadelendirilmeye başlanan bir kimlikler çoklaşmasına yol açmasıdır. Yönetenlerin kimlikler çoklaşması karşısındaki tavrı ise bir yandan onların politik ve kamusal alanda temsiliyet kazanmalarını "yasa ve düzen gereği" engellemeye çalışırken, diğer yandan ülkenin temsilî üst-kimliğinin, onun birliğini tahrip etmek isteyen kimlik tanımlarını bastıracak ya da yeniden içine almaya çalışacak şekilde yeniden tarif edilmeye girişilmesi olmuştur. Bu süreç karşılığını hakim ideoloji ile muhaliflerinin kendilerini birbirleri karşısındaki konumlarına göre yeniden kurarak giriştikleri bir söylem mücadelesinde bulmuş ve bunun sonuçları politik yaşamda olduğu kadar kamusal yaşamda, onun bir parçası olarak iletişim alanında da görülmeye başlanmıştır. Başka deyişle medya da bu hegemonya mücadelesinde "taraf" olarak yerini almıştır.

Bu çalışmanın konusunu Türkiye'deki kimlikler çoklaşmasının neden olduğu hakim ve muhalif/karşıt söylemler arasındaki hegemonya mücadelesinin iletişim alanına yansımaları oluşturmaktadır. İddiası, sözkonusu hegemonya mücadelesinin iletişim alanında farklı/muhalif söylemi temsil eden *alternatif medya* ile hakim söylemi temsil eden *yaygın medyanın* sayısında artış ve konu ile programlarında çeşitlenme anlamında bir canlanma yarattığı biçimindedir. Alternatif/muhalif medyanın iddia edilen canlanmadaki yeri başka bir çalışmanın konusu olacağından, bu yazının amacı; televizyonun çoğalan kimlikler karşısında aldığı tavır, geliştirdiği söylem dolayımıyla, Türkiye'deki yaygın medyanın, yönetenler blokunun ve toplumun meşru çoğunluğunun söylemleri arasındaki ideolojik koşutluk ya da karşıtlıkları görmeye çalışmaktır. Yani, TV aracılığıyla yaygın medyanın, toplumun meşru çoğunluğu ve iktidar edenler ile onların karşısındaki her türden gayrı-meşru azınlıklar arası hegemonya mücadelesindeki "tarafını" resmetmektir. Bu, televizyonun kamusal ve siyasal alanda artık cüretle ifadelenmeye başlayan *ötekilik kimliklerini*; etnik, dinsel, kültürel, cinsel *azınlık kimliklerini* temsil ederken kurduğu anlatısal söylem kodları çözümlenerek yapılacaktır. Çalışmanın birinci kısmı yukarıda kısaca değinilen problematiğin temellendirildiği kuramsal çerçevenin belirlenmesine ayrılmıştır. Böylelikle kamusal alanda kimliklerin aleniyet kazanması, bunun neden olduğu iddia edilen söylem/hegemonya mücadelesi ve medyanın bu süreçlerdeki yeri birinci kısımda tartışılacaktır. İkinci kısımda ise belirlenen kuramsal çerçeve içerisinde Türkiye'ye dair problematiğimiz açımlanarak, yaygın medyanın Türkiye'deki söylem/hegemonya mücadelesindeki yeri önce TV programları genel olarak değerlendirilerek, sonra da dizi filmlerde resmedilen

ötekilik/azınlık kimliklerine dair söylemler çözümlenerek, belirlenmeye çalışılacaktır.

Kamusal alan, kimlikler ve söylem

Habermas'ın geliştirdiği kamusal alan kavramı eleştirilip, yeniden formüle edilerek *"analitik bir kategori"* olarak alıkonulduğunda (Dahlgren, 1991:2) siyaset/*devlet alanının karşısında ve sivil toplum alanının içinde bir ara alan olarak tasarımlanabilir*. Bu haliyle kamusal alan; yurttaşların ortak ilgi konusu ya da en geniş anlamıyla siyaset ile ilgili meselerde birbileriyle toplumsal diyaloğa geçtikleri (Dahlgren, 1994:1) *karşılıklı etkileşim alanına* işaret etmektedir. *Karşılıklı etkileşim ise doğrudan veya medya dolayımlı olarak ifade edilen söylem ve edim içerisinde gerçekleşir.* Böylelikle, *kamusal alan yüzyüze ilişkileri de içerecek biçimde geniş anlamdaki bir söylem ve edimler alanı* (Arendt, 1994) olarak görülmelidir.[1] Daha önceki bir çalışmada Laclau ve Mouffe ve Hall'un görüşlerinden yola çıkarak *verili ve sabit olmadıkları; hep bir özdeşleşme süreci içerisinde; ötekine bakarak inşa olunup, tarif edildikleri belirtilen kimlikler* (Kural, 1995: 93-95) ise *kamusal alandaki bu söylemsel ve edimsel etkileşim içerisinde biçimlenip* (Dahlgren, 1994:5; d'Entrevés, 1992:147; Fraser, 1990: 125) *aleniyet kazanırlar*. Bunların anlamı *kollektif kimliklerin öznesinin, farklı söylemler ile pratiklerde farklı biçimlerde yer edinebilip, konumlanabilmesi* (Hall, 1990:120) *ve de dilin söylemsel imkânlarının sonsuzluğunda kollektif kimliklerin muhtelif kimlik tariflerinin birinden, diğerine eklemlenebilmesidir* (Laclau ve Mouffe, 1992:142).[2] Ancak bu "özne konumları" ya da söylemler/kimlikler arası gezinen özne tasavvuru onların sadece söylemde varoldukları (ya da aslında hiç var olmadıkları) anlamına gelmez, *kendilerini hegemonize eden güçle ilişkilerinden ayrı bir kimliğe sahip olmadıkları* anlamına gelir (1992:89).[3] Dolayısıyla öznеler/kimlikler söylem içinde ifade olunurlar ve sanki özne/kimlik konumlarını sabitlemeleri mümkünmüş gibi birbirleri üzerinde hegemonya tesis etmeye çalışırlar.[4] Bu süreç ise bir yandan yeni kollektif kimliklerin aleniyet kazanıp,

1 Buna göre, insanların bir araya gelerek birbirleriyle karşılıklı etkileşime girdikleri her yer/mevki kamusala dönüşme potansiyeli taşıyacaktır. (Bkz.:Arendt, 1994:273)

2 Laclau ve Mouffe, "eklemlenmeyi"; "kimlikleri değişecek şekilde öğeler arasında ilişki kuran herhangi bir pratik" olarak tanımlayarak (1992:130), "hegemonik formasyonu" da "eklemlenmiş bir farklılıklar bütünü" olarak gördüklerini belirtmişlerdir (1992:178).

3 Laclau ve Mouffe böylelikle toplumsal ilişkilerin temeli olan "aşkın/yaratıcı" özne düşüncesini reddederler (1992:144), ancak böyle bir temellendirmenin yokluğu, Laclau'nun ifadesiyle insanların gerçekleştirdikleri eylemin anlamını ortadan kaldırmaz, sadece bu eylemin sınırlarına, sonluluklarına *(finitude)* ve de -ileride değineceğimiz üzere- tarihsiliklerine işaret eder (Laclau, 1989:80).

4 Öznelerin belli bir kimlikte sabitlenmiş göründükleri momentlerde giriştikleri bu oyuna Laclau ve Mouffe, "üstbelirlenme oyunu" adını verirler ve hegemonik eklemlenmeyi mümkün kılanın

kendini söylem ve edim olarak ifadesiyle kamusal alanın genişlemesine; alternatif kamuların ortaya çıkmasına yol açar, diğer yandan kamusal alan, her bir kimlik tarifinin diğeri üzerinde söylemselin imkânlarıyla hakimiyet tesis etmeye çalıştığı bir mücadele alanı haline gelir (Laclau ve Mouffe, 1992: 140). Böylelikle tabiatı gereği hep inşa halinde olması gereken -hiç bir zaman tamamlanamayacak- hegemonya mücadelesi (Hall, 1991b:68), günümüzde artık *öncelikle* söylemsel iktidarın yeniden-üretimi meselesi haline dönüşmüştür (Hall, 1990:120).

Bütün bu açıklamalar, yeni kimliklerin, kamusal alana eski -etnik, millî, dinsel, sınıfsal tanımlı- adlarıyla gelseler bile artık farklı olduklarını, böylelikle onlara dair kavrayış çerçevelerimizin de değişmesi gerektiğini gösterir (Hall, 1990, 119-120). Farklılıkları yeni kimliklerin kültürel yeniden-üretim çağının kimlikleri olmasından kaynaklanmaktadır ve çalışmada bundan böyle onlardan eskilerden farklılıklarını ifade etmek üzere, *kültürel kimlikler* olarak sözedilecektir.

Bu arada kültürel kimliklerin biçimlenip, ifadelendirilmesinde, sonra da kamusal alanın bir söylemler mücadelesi alanı haline dönüşmesinde medyanın önemli rollerinin olduğu belirtilmelidir. Çünkü bir medya uzamından sözedilebildiği günümüzde kitle iletişim araçları, özellikle de televizyon; yeni *biz* ve *ötekilik* tariflerinin biçimlenerek aleniyet kazanmasında önemli rol oynayan kültürler arası global ölçekli karşılaşmalar ile, söylemsel/sembolik yeniden-üretimin başlıca aracı haline gelmiştir (Thompson, 1992:19-20). Öyleyse medyanın her zamankinden daha çok bir hegemonik mücadele aracı haline gelirken, onun üzerindeki hakimiyet mücadelesinin de her zamankinden daha cansiperane biçimde yürütülmeye başlandığı belirtilebilir. Ancak kolayca klasik determinist/yapısalcı bir tonlama ile okunabilecek bu ifadeler daha karmaşık bir ilişkiler bütününün ifadesidir. Şimdi, medyanın kamusal alandaki yeri ile hegemonya mücadelesindeki rolüne dair mevcut klasik determinist yaklaşım eleştirilerek, Kültürel Çalışmalar Okulunun son yıllarda özellikle ideoloji ve hegemonya konusunda, yeni Gramsci ve Althusser okumaları ile Lacan'ın özne, Foucault'nun iktidar, Derida'nın dil konusundaki tarif ve yaklaşımlarına dayanarak ilerleyen yaklaşımları üzerine yeniden düşünülecek, böylelikle bu çalışmanın önce medya ve hegemonya, sonra da medya ve kimlikler ilişkisine dair kavrama çerçevesi belirlenmeye çalışılacaktır.

Medya ve hegemonya

Medya ve hegemonya ilişkisi üzerine düşünmeye, öncelikle *medyanın kamusal alandaki yeri* belirlenerek başlanabilir. Geniş anlamıyla siyasetle ilgili meselele-

da bu oyun olduğunu söylerler (1992:120-121,153). Nitekim Mouffe'nün "radikal demokrasi" projesinin umudu da burada; söylemler içinde yer değiştirebildiği için etnik, dinsel vd. kimliklerinin ötesine geçerek demokratik bir yurttaşlık kimliğine/söylemine eklemlenebilecek özne tasarımında yatmaktadır (Mouffe, 1992:193).

rin tartışıldığı bir forum yeri olarak kitle iletişim araçları, kamusal alandaki etkileşimlere aracılık ederler, dolayısıyla onun bir parçasını oluştururlar. Bununla anlatılmak istenen, medyanın kamusal alanın belirleyeni değil, bileşeni olmasıdır. Çünkü kitlesel iletişim çağının özelliklerine bakıp da kamusal alanı ve de onun içerisinde olup biten herşeyi artık sadece medya dolayımıyla açıklamaya çalışmak çabalarına rağmen[5] medyanın alımlayıcıları kendilerine ne söyleniyorsa yutan "kültürel eblehler" (Hall, 1991b:58) değillerdir ve de medyanın verdiği mesajlar, toplumsal bir edim içinde okunmaya devam etmektedir (Fiske, 1987: 176). Yani medya-merkezli açıklamalarla kimi zaman kamusalın (Habermas, 1989),[6] kimi zaman da -dahası- toplumsalın sonunun geldiği (Baudrillard, 1991)[7] iddia edilmesine rağmen anlamın yeniden-üretildiği "nihaî" yer, yüzyüze ilişkilerin söylem ve edim alanı olmaya devam etmektedir.

Kamusal alanın bir parçası olduğu belirtilen medya ile ilgili olarak belirtilmesi gereken ikinci önemli husus, medyanın söylem/sembollerin yeniden-üretimi faaliyetinin bir yandan ulusal ve global ölçekli pazarın ve onun kültürel sisteminin işleyiş koşullarına bağlı olması, diğer yandan ulus-devlete karşı sorumluluğunu da sürdürmesidir (Scannell vd., 1992:13). Bunun anlamı, hep tekrarlandığı gibi, onun ekonomik veya siyasal iktidar sahiplerinin başlıca hegemonya araçlarından birisi olması demektir. O halde madem ki günümüzde, özneler farklı söylemlerin birinden diğerine eklemlenerek kimlik tariflerini adeta bu söylemler arası gezintide bir bulup bir yitirmekte ve de medya söylemlerin eklemlenmesi işlevini global ölçekli olarak yerine getirmektedir, diğer yandan es-

5 Örneğin, Thompson medyanın rolünü çok abartmamak gerektiğini söylemekle birlikte, kitlesel iletişimle birlikte Habermas'ın kamusal alanının, artık sadece medya dolayımıyla tasarlanabilir duruma geldiğini söyler. Böylelikle artık TV ekranı olan her ev kamusal mekân haline gelmiş, kamusal ile özel olanın sınırları da yeniden biçimlenmiştir. O halde "kamusal yaşamın öldüğü çanlarının" çalınması yerine, çok sayıda insanın kamu deneyimine erişebileceği yeni bir kamusallığın ortaya çıktığına 'herhalde sevinmek' (ifade benim) gerekecektir (Thompson, 1992:244-245). Bu görüşlerle karşılaştırmak için Arendt (1994)'e ve bu çalışmadaki 1.dipnota bakınız.

6 Habermas *The Transformation of the Public Sphere* adlı çalışmasında, akılcı-eleştirel tartışmanın yerini, medya ağının genişlemesiyle kitle kültürü tüketiciliğinin aldığını(161) ve böylelikle kitle iletişiminin biçimlediği dünyada artık sadece "zevahirî bir kamusal alan" dan söz edilebileceğini belirtir (171). Ancak Habermas'ın daha sonraki çalışmalarında medya konusu merkezî bir yer işgal etmekten çıkmış, yerini sistemler dünyasının yaşam-dünyasını sömürgeleştirmesi ile tahribata uğrayan kişiler arası iletişimin savunulması ve de insansızlaşma ve şeyselleşmeye karşı akılcı-eleştirel tartışmanın yeniden tesisi problematiğine bırakmıştır. Bu görüşler için özellikle, yazarın *Legitimation Crisis; Communication and Evolution of the Society* ve *The Theory of Communicative Action* adlı çalışmalarına bakılabilir.

7 Burada modernitenin tamamlanmamış bir proje olduğunu söyleyen son-modernlerden Habermas ile onun "yeni-muhafazakârlar" olarak adlandırdığı post-modern Baudrillard'ın adlarını yanyana getirmek ikisine yapılmış bir haksızlık olarak görülebilir. Ancak kanımca Habermas'ın kamusal alan tartışmalarını başlatan yukarıda anılan çalışması ile Baudrillard'ın *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu* çalışması medya-merkezli olan açıklamaları nedeniyle böyle bir karşılaştırmada yanyana anılabilir çalışmalardır.

kiden olduğu gibi medyanın işleyiş kurallarını kapitalist pazar koşulları ile onun siyasal ve kültürel olarak iktidar edenleri belirlemeye devam etmektedir; o halde kitle iletişim araçları hakim olanlar/iktidar edenler "tarafında" olmak üzere hegemonyanın yeniden-üretimine katılacaklardır. Ancak, medya ile iktidar edenler arasındaki ilişki böyle determinist biçimde açıklanamayacak kadar çok değişkenli bir nitelik taşımaktadır. Bunun için, klasik Marksist araçsalcı ve de ekonomi-politik yaklaşımın medyaya dair başlıca iddialarının bir kez daha gözden geçirilmesi gereklidir. Bu iddialar; medyanın *egemen sınıfların elinde bir ideolojik araç* olduğu (Herman ve Chomsky, 1988) ve *ideolojinin yeniden-üretimini sağlayarak, mevcut iktidarı meşrulaştıracak biçimde işlediği* (Golding ve Murdock, 1991) biçimindedir. Bu iddiaları gözden geçirebilmek üzere öncelikle medya, iktidar, söylem ve ideoloji ilişkisi üzerine yeniden düşünülmeye çalışılacak, daha sonra da bu çerçeve kullanılarak medya ve kültürel kimlikler ilişkisine dair yapılacak belirlemeler aracılığıyla, medyanın etkinliği problemi tartışılacaktır. Ancak bu doğrultudaki çabalar sözü edilen iddialar karşısında yeni bir çerçeve geliştirmekten çok, Kültürel Çalışmalar yaklaşımı (Hall, 1981) metinlerinin medyanın kimliklerin tarif edilmesinde ve de meşru ve gayrı-meşru kimlikler-arası hegemonya mücadelesindeki yerini anlayabilmemize yardım edecek bir şekilde yeniden okunması olarak görülmelidir. Bunun için de yaklaşımın temsilcilerinin, hem 1980'li yılların başlarında, hem de post-yapısalcılığın etkisine girdikleri yakın dönemlerde gerçekleştirdikleri çalışmaları[8] üzerine yeniden düşünülmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken de özellikle özne konumları, söylem ve de hegemonyaya dair getirdikleri açılımlar nedeniyle Laclau ve Mouffe'nün düşüncelerinden yararlanılacaktır.

Laclau ve Mouffe, *"her söylemin söylemsellik alanına egemen olmak, farklılıkların akışını durdurmak, bir merkez tesis etmek üzere.."* işlediğini iddia etmekle birlikte (1992:140) hemen arkasından bu *eklemleyici/hegemonik mücadelenin sanıldığı gibi sabitlenmiş tek bir merkezden götürülmediğini* (140), Gramsci'nin iddia ettiğinin tersine *toplumsal formasyonun tek bir hegemonik merkez etrafında yapılanmamış olduğunu* ifade ederler (172). *Böylelikle onlara göre, iktidar sorunu bir hegemonik formasyonun, merkezini hangi sınıfın oluşturduğuna bakarak anlaşılamaz. Yani ne hegemonik söylem/ler/in ne de karşısındaki muhalif söylemlerin ideolojik mücadeleyi götüren sabit/değişmez merkezleri vardır* (138). *Ancak bunun tam karşıtı da; iktidarın toplum içinde bütünüyle yayılmış, merkezsizleşmiş olduğu iddiası da açıklayıcı değildir. Her somut toplumsal formasyonda kısmî iktidar/merkez yoğunlaşmaları vardır (bunlara "düğüm noktaları" denmektedir) ve işte bu iktidarın kısmen sabitlenmiş olduğu düğüm noktalarında ancak söylem -yine- kısmen sabitleşir* (140-142). Bu tespit-

8 Burada özellikle Fiske'nin; Hartley ile birlikte yazdığı, *Reading Television* (1978) adlı çalışması ile tek başına yazdığı *Television Culture* (1987) adlı çalışmalarını birbiriyle karşılaştırarak yapısalcı çizgiden postyapısalcılık etkisine girişini izlemek ilginç olabilir.

lerin bizim için önemi toplumsal iktidarın yaygınlığı ölçüsünde söylem/hegemonya mücadelesinin de çok taraflı bir mücadele olduğuna işaret etmesidir. Bu durumda siyasal iktidar ile birlikte bütün toplumsal iktidar sahiplerinin sivil toplum alanında olduğu gibi kamusal ve siyasal alandaki hegemonya/söylem mücadelesine dahil oldukları; medyanın söylemsel yeniden-üretim işlevinin, onu tek bir sınıfa ait hegemonya aracı olarak görerek anlaşılamayacağını düşünmek gerekmektedir. Başka ifadeyle iktidar -düğüm noktalarında kısmen sabitleştiği unutulmadan- toplumsal olarak yaygın; her iktidar grubu için de söylem üretimini kontrol ederek, toplumsal kontrolü sağlamak (van Dijk, 1994) bir beka koşulu olduğuna göre; siyasal iktidar sahipleri, iletişim araçlarını kontrol etmeye çabalayanların sadece bir kısmıdır, medyayı da ancak kısmen kontrol edebilir. Ya da medya, *bütün toplumsal/siyasal iktidar gruplarının söylemselik alanına egemen olmayı umarak, kontrolüne kayıtsız kalamadığı bir araçtır.*

İkinci olarak *dil ve söylem ile ideoloji bütünüyle örtüşmezler. Dil ideoloji ile eklemlenir, ideolojik pratik tarafından işlenir, ancak onun içinde erimez* (Coward ve Ellis, 1985:140-141). Böylelikle *dil*, ekonomik, politik, ideolojik pratiklerin yanında *dördüncü bir pratik olarak görülmelidir* (Coward ve Ellis, 1985:143). Bu; medyanın söylemsel yeniden-üretiminin, hakim ideolojilerin yeniden-üretimi olarak görülmesine bir çekince koymayı gerektirir. Dilin bir *pratik* olarak işleyişi ve ideolojiden öte tabiatı söylemle ideoloji arasında basit bir özdeşlik ilişkisi kurulmasına izin vermez. Ancak bu, söylem ve onun araçlarından birisi/en önemlisi olarak medya alanının ideolojik kontrol alanı olmadığı anlamına da gelmez. Hakim söylem(ler)in sadece iktidar edenlerin hegemonya-içi mücadelesinden ötürü değil (Hall, 1980:134 ve Hall, 1994 b:203-204), dilin ve söylemin çok-katlı olmasından ötürü, tek sesli olamayacağı anlamına gelir.[9] Böylelikle hakim söylem(ler) birbiri ile çelişen mesajlarla yüklü olabilecek, dolayısıyla medyanın söylemine müdahaleleri ideolojik bir tutarlılık taşımayabilecektir. Bu durumda medyanın söylemine muhalif/karşı sızmaların da arızî -örneğin kriz anlarında ortaya çıkabilecek (Hall, 1980:138)- bir şey olarak görülmemesi gerekmektedir. Sonuç olarak dilin/söylemselin sınırsızlığında hakim söylemler de ka-

9 Dilin tabiatındaki çok-katlılık denilirken, Coward ve Ellis'in deyişiyle "dilin başka bir şeyin taşıyıcısı olmayıp kendisinin bir gerçekliğe sahip olması" anlatılmak istenmektedir (1985:143). Söylemin çok-katlılığı/anlamlılığı ile ise; yapısalcı dil biliminin gösterilen ile gösteren arasında kurduğu bire bir ilişkiyi koparıp, anlamın gösterenlerin diğer gösterenlerden farklılıkları ve gösteren ile gösterilenler arasında sonsuz sayıda eklemlenmede oluştuğunu söyleyen post-yapısalcı dil anlayışının vargısı anlatılmak istenmektedir (Coward ve Ellis, 1989; Laclau ve Mouffe, 1992). Ancak burada Laclau ve Mouffe'nün anlamlandırma alanının genişlemesini sadece gösterenin hiç bir gösterilene bağlı olmamasının neden olduğu muğlak karakterine değil, gösterenlerin çoğalmasına da bağladıkları eklenmelidir (1992:141-142). Bu eklemenin bizim için önemi, yazarların kanımca günümüzde söylemin/anlamın çoklaşması halini; yeni kültürel kimlik kavramlarının/gösterilenlerin -bunların hiç birinin bir sabitliği/aşkınlığı ifade etmedikleri unutulmadan- çoklaşmasına da bağlamasıdır.

çınılmaz olarak çok-aksanlı biçimde yapılanmışlardır ve bu çok-aksanlılık -bir-azdan ileri sürüleceği gibi- medyanın söylemsel olarak kurulmasına da, verdiği mesajların çok-anlamlı olarak okunmasına da yansır.

Üçüncü olarak mesajları biçimleyen medya profesyonelleri ya da Bourdieu'dan alarak van Dijk'ın kullandığı biçimiyle "sembolik (sembol üreten) seçkinler" (1994: 276); *basitçe* siyasal iktidar edenler ve sadıkça medya patronlarına bağımlı, dahası çeşitli toplumsal iktidar gruplarının eşitsizlikçi söylemlerini içselleştirmiş, böylelikle son tahlilde özerk davranabilseler bile, söylemsel kodları bilinçsizce hakim söylem(ler) repertuvarı içerisinden seçen (Hall, 1980 ve 1994 b) kimseler olarak görülemezler. Çünkü, *söylemselin sınırsızlığında, ve de aşkın ve tek bir söyleme ebedi olarak sabitlenmiş öznenin yokluğunda* (Laclau ve Mouffe, 1992: 142-143) dil ile oynayan medya çalışanları da, *eklemleyici* güç mertebesinde bulunmalarına rağmen, kendilerini, bugünden yarına yeni-söylemsel eklemlenmelerin içinde bulabilirler (1992:143). Yani medyanın mesajları bir kere de sembol üreten seçkinlerin özne konumları ile söylemlerinin çok-aksanlılığı ile katlanır.

Dördüncü olarak, medyanın mesajlarının çok-anlamlı oluşu nedeniyle aktif toplumsal aktörler olan alımlayıcılar tarafından, kodlandığından farklı biçimlerde okunmasının mümkün olduğu kabul edilmekle birlikte, bu çok-anlamlılığın yapılandırılmış olduğu düşünülmekte, böylelikle de alımlayıcının okuma biçimlerinin sınırlarının -'son tahlilde'- yine iktidar edenler tarafından biçimlendiği (Fiske, 1987: 16; Hall, 1980: 131) savunulmaya devam etmektedir (İnal, 1995:71). Yani alımlayıcıların medyanın sembolik/görsel ve sözel metnini okumalarının sınırları da yapılandırılmıştır, medya mesajları karşısındaki özgürlükleri de, tıpkı medya profesyonellerinin hakim ideoloji karşısındaki "göreli özgürlükleri" kadardır.[10] Oysa bir kere daha tekrarlanacak olursa, söylemselin sonsuzluğu, iktidarın çok-merkezliliği ve de muhtelif söylemlere eklemlenebilen özne düşüncesinin bizi medya mesajlarının okunma işleminin bütünüyle

10 Hall, alımlayıcıların bu "göreli olarak özgür okuma" olarak adlandırdığımız, yapılandırılmış okumalarını üçe ayırır. Hakim/ya da tercih edilen okuma edimi hakim olanın tercih ettiği şekilde gerçekleşen okumadır. Müzakereli okumada alımlayıcı kendisine söylenenlerle tartışmaya girer, bir kısmını benimser, bir kısmına muhalif kalır. Üçüncüsü ise alternatif bir referans çerçeveye göre yapılan muhalif okumadır ve söylem mücadelesi bu noktada başlar. Hall bu ayrım ile yapılandırılmamış bir okumanın mümkünlüğü duygusunu veriyorsa da bunu oldukça istisnaî bir hal olarak görmektedir (Hall, 1980:136-38). Sonraları post-yapısalcılığın etkisine girmeye başlayan Hall, daha yakın tarihli çalışmalarında anlamın yapılandırılmadığını sadece "güdümlendiğini" söyleyerek ve de söylem mücadelesini de artık dilin göstergeleri üzerinde mücadele biçiminde görmeye başlayarak hakim söylemlere muhalefeti de istisnaî görmekten uzaklaşmış gibidir (1993a ve 1991a ve b). Bu arada post-yapısalcılığın etkileri Fiske'yi de "hareketli metinler" kavramı ile anlam üzerine verilen mücadelenin hem metnin içinde hem de okunması sırasına gerçekleşeceğini düşünmeye götürmüş (İnal, 1995:68), ancak sonuçta her ikisi de yapılanmış bir çok anlamlılık düşüncesinden, dolayısıyla okuma biçimlerinin sınırsız olmadığı imasından, Okulun diğer mensupları gibi çok uzaklaşamamışlardır (İnal,1995:71).

yapılandırılmayacağı, böylelikle potansiyel çoklu-okumalara izin vereceği düşüncesine götürmesi gerekmektedir. Yani medya mesajlarının güdülenmesi, üretimi, dağıtımı aşamalarında olduğu gibi tüketimi/okunması aşamasında da anlamın üretimi katlanacaktır.

Özetle söylenirse, tek bir hegemonik/eklemleyici güçten sözedilemeyeceği ve de söylemselin üretimi alanı sınırsız eklemlenmelerin alanı olduğu için, medyanın sadece egemen sınıflara/ideolojilerine ait bir hegemonya aracı olduğunu söylemek güçleşmektedir. Bunu tamamlamak üzere medyanın söylem/sembol yeniden-üretim gücünü; ne onu iktidarlarını daim kılmak için kullanmak isteyenlerin, ne bizzat medya patronlarının/çalışanlarının, ne de alenîleşerek, meşrulaşmak, toplumsal iktidardan pay almak için ona muhtaç olanların bütünüyle denetleyemeyeceği belirtilmelidir. Bütün bunlar anlam ve ideoloji üretiminin kimselerin tam bir denetimi ile tekelinde olamaması, dolayısıyla her ikisinin de çoklaşması demektir. Böylelikle ayrı ayrı her ikisinin de öldüğünü iddia edenler (Baudrillard, 1991; Bell, 1988) -ya da anlamın derinliğini kaybettiğini- iddia edenler (Jameson, 1994) bulunmasına rağmen *anlam ve ideoloji kolayca ele avuca gelemeyecek kadar çok'a katlanmışlardır*. Bu nedenle de söylenmek istenen; medyaya dair analizlerde söylemsel/sembolik yeniden-üretimde anlam/ideoloji aranmaktan vazgeçilmesi değil,[11] aranan şeylerin ele avuca sığmazlığının kavranarak yola çıkılması gerekliliğidir.

Bütün bu belirtilenler, klasik Marksist yaklaşımın, ayrı bir paradigmatik geleneği temsil eden klasik liberal ampirik yaklaşımla aynı çizgiye düşerek vardığı "medyanın etkili olduğu" iddiasını (Curran vd. 1991: 233) ve de Kültürel Çalışmalar Okulunun izleyicinin alımlama faaliyetine önem vererek bu iddiayı kırılmaya uğratmasına rağmen, sonuçta alımlama özgürlüğünün de iktidar sahipleri/medya tarafından güdümlenmiş bir özgürlük olduğu (Hall, 1994b:204-206) biçimindeki yaklaşımını tartışılır duruma getirmektedir. Yukarıda belirtilen kabuller çerçevesinde, anlam üretim zincirinin halkalarını oluşturanların; anlam üretimine dair buyrukları verenler ile onu yeniden-üretenler, dağıtanlar ve de tüketenlerin çıkarlarının/söylemlerinin birbiriyle bütünüyle örtüşmesini, dolayısıyla birbirini pekiştirecek biçimde etkiler yaratabilmesini -istisnaî bir kesişme/kriz anı dışında- beklemek mümkün değildir. Şimdi bu çerçeve içerisinde, medya ve kimlikler ilişkisine daha yakından bakılarak, medyanın etkinliği meselesi bir kez daha sorgulanmaya çalışılacak, ardından çalışmanın ikinci kısmına geçilerek, Türkiye'ye dair problematiğimiz ele alınacaktır.

11 Kellner, imaj ve metinsel anlatının yorumlanma çabalarının hala, hatta postmodern kültür ürünü sayılabilecek metinlerin analizinde bile, önemli bir çaba olmaya devam ettiğini; çünkü bunların ideoloji ve çok-katlı anlamlarla birbirine tutturulmuş *(saturated)* olduğunu, böylelikle de ideoloji eleştirisinin elimizdeki önemli ve vazgeçilemez bir silah olmaya devam ettiğini çok haklı olarak iddia eder (Kellner, 1992: 147).

Medya ve kimlikler

Kimlikler-medya ilişkisinin bir karşılıklı bağımlılık/çekişme ilişkisi olarak düşünülmesi gerekmektedir. Bu, ikisi de ayrı ayrı rekabetçi olan kültürel kimlikler ve medya pazarında rakipleri karşısında üstünlük tesis etmek isteyen tarafların 'olmazsa olmaz' ilişkisi olarak tasarımlanabilir. Oyunun kurallarını belirleyen kapitalist ekonominin diliyle söylersek, gerek kimliklerin gerekse medyanın tabi oldukları pazarlarda üstünlüğü ele geçirebilmek için daha fazla tüketilen olmaya ihtiyaçları vardır ve bu kültürel kimlikler-medya arasındaki ilişkiyi her birinin diğerini daha çok tüketilir hale getirmesi ile sonuçlanacak bir bağımlılık/çekişme ilişkisi haline getirir.[12] Bu ilişkide her ikisinin de muhtelif söylemsel eklemlenmeler ile dönüşerek, kendilerinden başka bir şey olma ihtimali her zaman vardır. Örneğin kimliklerin aleniyet kazanmasına aracı olduğunu belirttiğimiz medya, gösterime soktuğu kültürel kimlikleri bir tür tüketim nesnesi, dolayısıyla statü simgesi haline dönüştürebilir. Böylelikle muhalif kimliklerin direniş söylemleri/sembolleri ehlileştirilip, onlara pazarda yeni bir değişim değeri kazandırılır, bir çok insan için kimlik alınıp-satılan ürünler/semboller ile kendini ifadeleyen bir şey haline gelir (Hall, 1990: 130-131 ve Friedman, 1990). Yine örneklenirse bu, İslâmı kendisine "hak yol" olarak seçmiş bir kadın için, "Tesettür Moda Showlarından" satın alınmış bir ipek giysi olabileceği gibi, boynuna Zülfikâr kolyesini asmış bir delikanlı için Müslüm Abi kaseti de olabilir. Buna karşılık kültürel kimlikleri gösterime soktuğu andan itibaren, medyanın onlara dair söylemi de dönüşmeye, çoklaşmaya başlar. Ancak medya ile kimliklerin söylemleri aralarındaki hegemonik eklemlenme ilişkisi, taraflar arası bir *sıfır-toplam oyuna* ya da nihaî kazananı hiç olmayacak bir mücadele haline gelmeye adaydır. Çünkü her ikisinin de elinde tuttuğu silah/söylem aslında kendilerine de yönelebilecek bir silahtır. Böylelikle örneğin, bir yandan muhalif kültürel kimlikler medyanın ilgisine mazhar olabilmek için kendi kendilerini dönüştürerek söylem/sembol ve edimlerini şenlikvâri *(carnaval-like)* bir direniş formu haline getirdiklerinde, diğer yandan medya bu şenliği gösterime sokarken onu

12 Daha açık hale getirilirse; muhalif kültürel kimlikler/söylemler toplumsal iktidardan pay almak üzere diğer muhalif ya da hakim kimlikler/söylemler ile rekabet halindedir. Bu rekabeti kazanabilmeleri için alenileşmeleri, böylelikle mevcut kültürel kodlarla mücadeleye girişmeleri gereklidir. Yani medyaya ihtiyaçları vardır; sonuçta bir yandan kendi iletişim araçlarına sahip olmaya çalışırlar, diğer yandan da hakim medya içerisinde veya üzerine bir savaş vermeye başlarlar. Bu kültürel kimliklerin medyanın ilgisine mazhar olabilmek, yani gösterilmeye değer bulunmak için imajını daha cazip kılmasına neden olmaktadır. Medyanın tarafından bakarsak da; onun başka bir cansiperâne rekabetin cereyan ettiği iletişim pazarında, izleyici/okuyucu toplayabilmek için her zaman gösterime sokmaya değer yeni ve daha farklı/marjinal şeylere ihtiyaç duyduğunu, bu durumda da imdadına da -gösterimlerini cazipleştirmiş- kültürel kimliklerin yetiştiğini görürüz. Ancak bu oyunun -ileride açıklanacağı gibi- tarafların karşılıklı olarak birbirini dönüştürmesi biçiminde süreceği de belirtilmelidir.

ehlileştirmeye, dahası toplumun meşru kimliklerinin/normallerin, gayrı-meşru olanlar/anormaller karşısında duyabileceği merak, korku, alay duygularını tatmin ederek arınmalarını *(katharsis)* sağlayacak bir oyun nesnesi haline dönüştürmeye kalktığında, her ikisinin de başarısızlığa uğraması mümkündür. Yani muhalif kimlikler bir direniş formu/tabanı kazanmayı umarlarken sadece bir eğlence/tüketim nesnesine dönüşebilecekleri gibi, medya da onları bu şekilde ehlileştirmeyi umarken, temsil ettikleri direnişin meşrulaşmasına neden olabilir. (Fiske, 1987: 315).[13]

Sonuç olarak medya ve kimlikler konusunda medya uzamında gerçekleşen kültürler arası karşılaşmaların/etkileşimlerin yeni yakınlıklar veya yeni mesafeler yaratarak, kimliklerin tarif edilmesinde önemli bir rol oynadığı kabul edilmekle birlikte, bu rolün abartılmaması gerektiği söylenebilir. Başka ifadeyle, medya kültürel kimlikleri biçimlemez, onların alenileşmesine aracı olur. Bunu yaparken de yeni söylemsel/hegemonik eklemlenmelere neden olarak kimliklerin dönüşümüne de aracılık etmiş olur. Ancak anlamın üretildiği "nihaî" yer toplumsal ilişkiler alanı olmaya devam ettiği için, bu aracılık medya sembolik yeniden-üretim faaliyetinde hakim sınıfların tarafında konumlanmış olsa bile, mutlaka iktidar edenler lehine sonuçlanacak bir aracılık olarak görülmemelidir.

13 Muhalif kimliklerin medyatik hale getirilmiş direnişlerine Türkiye'den iki örnek verilebilir. İlk örnek memur ve işcilerin hak arama eylemlerinin, medyanın onları anarşi yaratacak şeyler olarak görüp, öyle de göstermek istemesi karşısında taşlı, sopalı görüntülerden kurtularak, yeni yaratıcılıklar ile adeta bir "oyun içinde direnişe" dönüştürülmesidir. Son askerî darbe sonrası koşullar hatırlanacak olursa; hak arayan erkek işçiler bıyıklarının yarısını traş etmek, ya da saçlarını kazıtmak gibi direniş formları geliştirmişlerdir. Ya da şimdilerde olduğu gibi yürüyüşleri sırasında "sembolik bir memur tabutu" taşıyıp, onun için cenaze merasimi düzenleyerek direnmeyi düşündürücü bir kara güldürü haline getirmişlerdir. Böylelikle bir yandan TV kamerasının ilgisine daha çok mazhar olup hem arzuladıkları aleniyeti -korkunç olmadıklarını da göstererek- kazanmaktadırlar, hem de çoğunlukla kendi barışçı görünümleriyle zıtlık oluşturan coplu, köpekli polisler karşısında direnişlerine yandaş bulabilmektedirler. Aynı şekilde kanımca türban üniversitelerde yasaklandığında açlık grevine giderek, türbanları üzerine peruk takıp derslere girerek protestolarını daha medyatik hale getiren üniversiteli genç kızlar, bu eylemleriyle hem başlangıçta kendilerine karşı yaygın medyanın -özellikle de devlet kanallarının uyguladığı gösterim ambargosunu delmişler, hem de direnişlerini daha etkili kılarak, istedikleri gibi giyinme ve bu giysilerle okuma haklarını meşrulaştırmışlardır. Bu arada eylemenin, özellikle de bir oyuna/şenliğe/kara mizaha dönüştürülen eylemenin güçsüzlerin elinde önemli bir direnişe dönüşmesi kadar, bunun tersine yol açabileceğini gösteren örnekler de vardır. Bazen eylem, medyanın dilinde toplumun normallerinin kimlik ve kültürünün biçimlenme sürecinde dışlanan *ötekilere* atfedilen; duruma göre anormallik, vahşilik, kötülük, tehditkarlık ve ahlaksızlığın sergilenmesi haline dönüşebilmektedir. Medya böylelikle normal olanları tıpkı karnavalların gördüğü gibi bir işlev ile hem "katharsise" ulaştırmakta, hem de yeniden- meşrulaştırmaktadır. Buna bir örnek verilirse; Hükümet tarafından icat edilen resmi Nevruz kutlamaları karşısında, medya *"bizim"* Nevruzumuzu, bir barış, kardeşlik bayramı olarak resmederken, *"ötekinin"* Nevruzunu bir kaos, şiddet hali olarak resmetmeye çalışmıştır (Bkz.:dipnot 20). Bu arada şenliklerin/karnavalvâri gösterilerin gördüğü iki çelişik işlev; "oyun içinde direnme" işlevi ile "içimizdeki bastırılan ötekiye -grotesk bedene- işaret ederek arınmayı" sağlama işlevi konusunda karşılaştırmalar yapmak üzere Keane (1984: 186-87) ve Featherstone (1991:78-82)'ye bakılabilir.

Şimdi medya, hegemonya ve kimlikler ilişkisine dair bu belirlemelerden sonra, artık çalışmanın ikinci kısmına geçerek, bu ilişkinin Türkiye'deki kurulma biçimini önce anlamaya, sonra da -televizyonda ötekilik kimliklerinin temsil edilişinin analizi aracılığıyla- örnekleme çabasına girişebiliriz.

TÜRKİYE'DE HEGEMONYA KRİZİ VE MEDYA
Kimlikler çoklaşması ve hegemonya krizi

Bir hatırlatma ile başlanırsa; emsalleri arasındaki en radikal örneklerden birini teşkil eden Türk modernleşme projesi, esas olarak Sünni Müslüman çoğunluğun efendiliğinde farklı *milletlerin, hoşgörüden ziyade birbirlerine katlanarak yan yana durduğu cemaatler toplamı* niteliği taşıyan bir imparatorluğun kalıntılarmdan laik bir ulus-devlet inşa etmeye çalışırken, farklı dinî/kültürel cemaat kimliklerini modern/laik ulusal toplum kimliği ile ikame etmeye çalışmıştır. Bu arada Cumhuriyetin yeni tarif edilmiş resmi üst-kimliğinin kendi içine alarak eritemediği, dolayısıyla karşısında tutunmakta, dahası isyan etmekte ısrar eden cemaat kimlikleri ile doğuş halindeki sınıf kimliğine -dolayısıyla her türden farklılığa- karşı tavrı *hoşgörüden*[14] çok uzak olmuştur. Bu hoşgörüsüzlüğün arkasında Cumhuriyetin kurucu elitinin Osmanlı İmparatorluğunun parçalanma ve yıkılma deneyiminden kaynaklanan yerleşik bir korkusu; "bölünme korkusu" (Mardin, 1966 ve Göle, 1993) yatmaktadır.[15] Böylelikle bütün Cumhuriyet tarihi boyunca, hakim ideoloji tarafından "ülkenin birlik ve bütünlüğünü tehdit eden potansiyel düşmanlar" olarak görülen bütün *ötekilik kimlikleri*, dozu değişen ölçülerde baskı ve asimilasyona maruz kalmışlardır. Bu da sonuçta, 1980'li yılların ortalarından itibaren artık mevcut tıkanıklık halinde ekonomik refah ve demokrasi talepleri karşılanamaz duruma gelen ve kendilerine giydirilmeye çalışılan yekpare kimliğe aidiyet oluşturamayan çeşitli toplum kesimleri için bir kimlik sorgulama sürecine neden olmuştur. Böylece modernleşme projesinin coğrafî, kültürel/tarihsel ve de geleneksel/moral olarak yerlerinden ettiği toplum kesimleri, kendilerine giydirilmeye çalışılan üniforma kimlik yerine

14 "Hoşgörü" kavramının; azınlıklar, ötekiler ya da her türden farklılık kimlikleri karşısında "meşru" çoğunluğu oluşturanlar lehine bir eşitsizliği (denk olmayışı) önceden kabullenen içeriğine rağmen burada kullanılmasının nedeni; ne Osmanlı'dan ne de Cumhuriyet'ten -tarih diliminde işgal ettikleri zamanın ve kendi tarihçelerinin özelliklerinden ötürü- daha ötesi beklenemeyeceği içindir. Bu arad etnik grup ve azınlıklara yönelik "hoşgörünün" sorgulandığı yazılar için *Birikim* dergisinin "Etnik Kimlik ve Azınlıklar" (N.71-72/ Mart-Nisan 1995) özel sayısına bakılabilir.

15 Aslında Cumhuriyetin Osmanlı deneyimi nedeniyle belki daha derinden duyduğu bu korku ulus-devletin inşa edilmeye çalışıldığı her yerde, "gayrı-meşru" sayılan ve de düzene tehdit oluşturacakları düşünülen farklılıklar karşısında duyulan bir korkudur (Bauman, 1990:158). Yazara göre ulus- devletler çağını niteleyen şey; kültürel hoşgörüsüzlük ya da her türden farklılığa tahammülsüzlüktür. Farklı olanlar ulusal ve siyasal bütünlüğü tahrip edebilecek yabancılar/düşmanlar olarak görülür(1990: 161).

bastırmak, unutmak ya da gerilere atmak zorunda kaldıkları kimliklerini yeniden-keşfedip, tarif ederek kamusal alanda kendilerini ilk defa yüksek sesle ifadelendirmeye başlamışlardır. Başka ifadeyle *bastırılanlar geri dönmüşlerdir.*[16] Bunlar bir yandan tarihleri, nüfusları, yerleşim yer ve yoğunlukları, refah düzeyleri, gelenek ve kültürleri ayrıca toplumun meşru çoğunluğu ve merkezî otoríte ile ilişkileri açısından, dolayısıyla da talep ettikleri ile geri dönüşlerinin şiddeti açısından birbirinden farklılıklar gösteren, diğer yandan kendi içlerinde de bir bütünlükleri olmayan çeşitli politikleşmiş İslâm cemaatleri ile Aleviler gibi dinî/kültürel cemaatler, Kürtler, Çerkezler ve Lâzlar gibi etnik gruplardır. Bu arada geri dönenlerin eski kimliklerine yeni tarifler bularak, ilk defa tanınma ve kendi adına konuşma hakkı talep edip, aleniyet kazanmalarında "yeni global kitle kültürünün" (Hall, 1991a: 27) neden olduğu kültürler-arası karşılaşmalar önemli roller oynamıştır. Diğer yandan yine sözkonusu kültürler-arası karşılaşmalar ile global kapitalizmin yarattığı ortak sorunların uluslar-ötesi yeni çatışmalar yaratıp, bunlar karşısında da uluslar-ötesi yeni dayanışma biçimlerini zorlarken, muhtelif yeni-kimlik tariflerinin biçimlenmesine aracı oldukları da belirtilmelidir. Böylece kimlikler çoklaşması tablosuna eklenmek üzere feministler, çevreciler, eşcinseller, pasifistler, anarşistler, zorunlu askerliğe karşı vicdanî redciler gibi daha önce Türkiye'de kamusal yaşamda hiç telaffuz edilmemiş, örgütlenmemiş veya daha önce aleniyet ile belli bir yaygınlık kazanmamış bu yüzden de yeni-keşfedilmiş sayılmak gereken kimlikler de, kamusal alanda temsil mücadelesine dahil olmaya başlamışlardır. Sonuç olarak çok-kültürlü Türkiye'de kimlikler daha da çoklaşmıştır.

Kimliklerin kamusal alanda aleniyet kazanıp ifadelendirilmeye başlanması halini anlatan bu kimlikler çoklaşması 'ülkede artık hiç bir şeyin eskisi gibi olamayacağı iddiası'nda bulunmamıza neden olacak önemli değişikliklere yol açmıştır. İlk olarak baskılar nedeniyle özel yaşam alanının dar sınırlarına ya da *kamu*dan farklı olarak tanımlanmak gereken *cemaat*lerin kapalı, hiyerarşik, bireysel kimliği yok sayan adalarına itilenlerin, *kamusallık/aleniyet* kazanmalarıyla o zamana kadar yapay biçimde yekpâre tutulmaya çalışılan ulus-devlet kamusallığı "bölünmüştür". (Aslında çoklaşmıştır). İkinci olarak, alternatif kamuların ortaya çıkmasının sonucu olan bu "bölünme" ile birlikte, Cumhuriyet rejim ve ideolojisisinin politik pratik ve tabularının bir yandan; sistem-içi hegemonya mücadelesine dahil olmaya çalışanların -özellikle Refah Partisi ile DEP'in "teşebbüsleri" ile sarsılmaya başlaması, diğer yandan; sistem-dışı şid-

16 Burada, "bastıranların geri dönüşü" ifadesi ile ilgili bir açıklama gerekmektedir. Bu kullanım biçimiyle ifade, daha önce kamusal ve siyasal yaşamda var olan birilerinin, bastırıldıkları bir dönemi müteakiben, aynı sahneye geri geldikleri gibi Türkiye'nin modern-öncesinden ya da Cumhuriyetin her hangi bir döneminden sözediliyorsa karşılığı bulunamayacak bir anlam taşımaktadır. O halde neden yine de kullanılmakta ısrar edildiğini açıklayacak bir itiraf gerekmektedir. Çünkü, ifade kanımca yeni zamanlarda ortaya çıkan/geri dönen ve bunu cansiperâne biçimde savunur görünen herşeyin taşıdığı "şiddeti" daha iyi anlatmaktadır.

detin başgöstermesi ile bir *hegemonya krizine* yol açmıştır. Başka ifadeyle toplumsal rıza tehlikeye düşerken, iktidar mücadelesine yönelen merkezler de çoğalmıştır. Bu nedenle de toplumsal rızanın yeniden tesis edilebilmesi için bildik "yasa ve düzenin korunması" tedbirleri sürdürülürken, bir ikna seferberliğine de girişilmesi gerekmiştir. Bunun en önemli sonucu hakim söylemlerin ideolojik olarak yeniden kurulmaya çalışılması olmuştur. Hakim söylem(ler) böylelikle; bir yandan iktidarın merkezlerinin çoğalması (iktidar bloğunun yeni müttefiklerinin devreye girmesi) ile yoğunlaşan bir iktidar edenler-içi mücadeleye, diğer yandan muhalif kimliklerin/söylemlerin çoğalıp meydan okumaya başlaması ile şiddetlenen hegemonik savaşa bağlı olarak çeşitlenmiştir.

Cephenin öbür yüzündekilerin, tabi-kılınanların iktidar sahipleri karşısında giriştikleri karşı-hegemonik mücadele ise, hakim olan karşısındaki direnişlerini de temellendirecek bir alternatif/karşı söylemin kurulmaya ve yaygınlaştırılıp meşrulaştırılmaya çalışılması biçiminde olmuştur. Çok-merkezli olarak götürülen bu söylem mücadelesi ile direniş, ancak farklı kamuların kendi içlerinde ve aralarındaki örgütlenmeleri yaygınlaştırmalarıyla etkinlik kazanmaya başlamış, sonuçta "sivil toplum alanı genişlemiş" (Göle, 1983), dolayısıyla muhalefet-edenler iktidar sahipleri karşısında her zamankinden daha fazla bir müzakere ve karşı-ikna gücü elde etmişlerdir.[17]

Sonuç olarak; Türkiye'de Cumhuriyet rejiminin kimi toplumsal kesimleri dışarıda bırakarak, kimilerini de rızalarını sormaksızın içine alarak oluşturduğu yekpare kamusallığın, tarihlerinde ilk defa geniş toplum kesimleri nezdinde ikna gücüne de sahip olarak ortaya çıkan karşıt/muhalif kamular ile parçalanmaya başlaması, yönetenlerin iktidar mücadelelerini artık iknasız götüremeyeceklerini anlamalarına yol açmıştır. Aslında yeni global kültür/siyaset koşullarında iknanın önemi, hakim/meşru kimlikler ya da muhalif/gayrı-meşru kimlikler olmak üzere artık bütün taraflarca anlaşılmıştır. Bu da kanımca Türkiye'deki iletişim ortamında 1980'li yılların ortalarından itibaren, önce özellikle dergi ve kitap sayısı ve içeriğinde, sonra da 1990'lı yıllarla birlikte ise televizyon kanalları ve radyo istasyonları sayısı ile içeriklerinde çeşitlenme ile kendini gösteren canlanmanın nedenlerinden birisi sayılabilir (Gürbilek, 1992; Şahin ve Aksoy, 1993). Şimdi bu canlanmanın niteliğini anlamaya çalışmak üzere, Türkiye'de medyanın hegemonya mücadelesindeki yeri belirlenmeye çalışılacaktır.

17 Sivil toplum alanının genişlemesinin göstergeleri, üzerlerindeki baskılar henüz kalkmamış olsa da Kürt Demokratik Platformu gibi yapılanmaların ya da İslâmî cemaatlerin gönüllü vakıflarının sayılarının artması; ilk defa ortaya çıkarak kendilerini "insiyatifler" olarak adlandıran ve Batı'da emsalleri 1970'lerden itibaren görülmeye başlanan türde "Arkadaşıma Dokunma" gibi, "Demokratik Kent inisyatifleri" gibi kamular arası dayanışma hareketlerinin gelişip, etkinlik kazanmaya başlamalarıdır. Ancak bu genişlemenin çoğulculaşma anlamına gelmediği de belirtilmelidir. Çünkü, sivil toplum alanındaki bu örgütlenmelerin çoğu kamular arası/içi bir denklik ilişkileri niteliği taşımaktan çok, cemaatler arası/içi klientelist ilişkilerin yeniden üretimi biçiminde işlemektedir.

Türkiye'de medya ve hegemonik söylem

Türkiye'de iletişim araçlarının; sırasıyla gazete, radyo ve televizyonun iktidar edenler ile onlarla aynı zihniyet dünyasını paylaşan aydınların toplumu her alanda modernleştirmek misyonlarının aracı olarak kurulduğu, işletildiği ve buna uygun düzenlemelerle kontrol edildiği bilinmektedir. Bu bizzat devlet eliyle kurulan yaygın medyanın bütün Cumhuriyet rejimi boyunca sivil toplumun/kamusal alanın bir sesi olmaktan ziyade "sahibinin sesi" gibi davranması ve de toplumun diğer ikna araçları gibi medyanın söyleminin de en fazla hakim söylem(ler) kadar çeşitlenebilmesine yol açmıştır. Yani Batı'da medyanın endüstrileşmesi süreci içerisinde yapısallaşan "medya taraflılığı", Türkiye'de devlet karşısında sivil toplumun gelişememiş olmasını da açıklayan nedenlerle adeta bir gelenek sorunu biçiminde ortaya çıkmıştır, ve elbette yaygın medya sektör olarak gelişirken bu gelenek de yapısallaşmıştır. Bunun bir sonucu Türkiye'de Batı'da emsallerine raslanan türden alternatif medya geleneğine -yazılı basındaki kısa ömürlü istisnalar hariç- yakın zamanlara kadar rastlanamamasıdır. Son yirmi yılın bu açıdan önemi ise, yukarıda belirtilen gelişmelere bağlı olarak hem kamusal alanda çoklaşan kimliklerin herbirinin kendi kendisini ifade etme yarışına girmesi sonucunda alternatif medya örneklerinin ortaya çıkması, hem de yaygın medyada sayısal artış ve çeşitlenme ile iletişim alanının canlanmasıdır. Ancak şimdi, örneklerini bir süredir feminist, çevreci, anarşist, sol, radikal İslâmî sağ, hatta bir ara da eşcinsellere ait gazete ve dergiler biçiminde ya da patronsuz gazete, topluluk radyoları olarak gördüğümüz alternatif medyayı ihmal edip, yaygın medyanın göstermeye başladığı özelliklere daha yakından bakarak iddia edilen canlanmaya ilgili bazı tespitlerde bulunmak gerekmektedir.

Öncelikle, ilk özel/korsan TV kanallarının ardarda kurularak altın dönemini yaşamaya başlaması ile kültürel kimliklerin aynı dönemlerde kendilerini ifade etme yarışına girmeleri arasında doğrudan bir ilişkiden sözedilemeyeceği belirtilmelidir. Medya sayısındaki çoklaşmanın açıklaması daha çok Türkiye'de basın/yayın sektörün endüstrileşmeye başlaması ve iletişim pazarında ortaya çıkan rekabette bulunabilir (Tuncel, 1994). Bu açıdan sözü edilen döneme Türkiye'deki yaygın medyanın taraflılık geleneğinin yapısallaştığı, yapısallaşırken de Batı'daki medyada olduğu gibi 'tarafsız gibi görünülerek taraf olma' hüneri gösterilebilecek kadar çoğulculaştığı bir dönem olarak bakmak mümkündür. Böylelikle iknaya/medyaya her zamankinden daha çok ihtiyaç duyulacak şekilde hakim ve muhalif tarafların/merkezlerin ve de söylemlerinin çoklaştığı bu hegemonya krizi döneminde yere sağlam basmaya çalışan iktidar sahipleri ile medyanın karşılıklı beklentilerinin çakıştığı söylenebilir. Ancak daha önce kimlikler ve medya ilişkisinden söz ettiğimiz bölümde de belirtildiği gibi, yaygın medya sadece hakim söylemlerin değil, aleniyet kazanma peşindeki muhalif söylemlerin de bir forum yeri haline dönüşmüştür. Başka ifadeyle, yaygın med-

ya rekabetin yoğun olduğu iletişim pazarında meşru çoğunlukların nazarında gayrı-meşru bir nitelik taşıyan, tehlikeli bulunan, merak edilen medyada da temsil isteyen kültürel kimlikleri *(ötekileri)* gösterime sokarak onlara aleniyet kazandırırken, diğer yandan bu yolla *rating* yarışındaki payını da artırmaya çalışmıştır. Bunun bir sonucu yaygın medyanın gündeme getirdiği konuların en azından devlet kanalları ile karşılaştırıldığında konu ve programlar, hatta dizilerde veya güldürü programlarındaki tiplemeler açısından çeşitlenmesi olmuştur. *Reality showlar* ilk defa ortaya çıkmış, *talk-showlar* ve izleyici katılımlı tartışma programları gösterime sokacak yeni konular, konuklar bulabilince artmış, bütün kanallar daha önce gösterilmedik, üzerine konuşulmadık ne varsa peşine düşmeye başlamıştır. Böylelikle devlet televizyonunda, eğer işgal ettikleri *cinsel azınlık statüsünden* yine medya marifetiyle kurtarılmış "ünlü sanatçılar" değillerse, kendilerine sadece "ibret için teşhirleri gereken kriminaller" muamelesi yapılan travestiler, onlardan pek farklı muamele görmeyen fahişeler, çingeneler, "temsilcileri" aracılığıyla özel kanallarda görünmeye başlamıştır. Yine devlet kanallarının göstermezden geldiği, yok saydığı İslâmî kesim aydınları ya da Kürt aydınları, politikacıları, Alevi dedeleri, tarikat liderleri, medyumlar, cinci hocalar ve diğerleri özel kanalların birinden diğerine adeta gezintiye çıkarılmışlardır. Alevilik konusunda ilk defa bir belgesel program yapılmış; bir tartışma programında Ermeni, Süryani, Rum, Yahudi azınlık cemaatleri mensupları, Türk Sağının en ırkçı söylemini temsil edenlerle biraraya getirilmiş; çok yakınlarda aynı anda iki Nazım Hikmet belgeseli birden yayına sokulmuş, hatta nihayet devlet televizyonu da Nazım'ın yaşamından kesintiler sunabilir hale gelmiştir. Ancak bu çeşitlenmeyi ne sadece hakim söylem(ler)in muhalif söylemleri içine almak (kendine eklemlemek) üzere medyayı kendi çıkarları için kullanmasının bir sonucu saymak, ne de medyanın gayri-meşru kültürel kimlikler, *ötekiler* karşısındaki çoğulcu yaklaşımının göstergesi kabul etmek mümkün değildir. Bunun için medyanın bütün bu *ötekiliklere* dair söylemine daha yakından bakmak gerekmektedir.

MEDYADA ÖTEKİLERİN SÖYLEMSEL OLARAK İNŞASI
Çalışmanın kabulleri ve sınırları üzerine

Türkiye'de medyanın hakim/meşru kimlikler ile muhalif/gayrı-meşru kimlikler ve söylemleri karşısındaki "taraflılığını" resmetmeye başlamadan önce öncelikle çalışmanın birinci kısmındaki kabullerimiz ile Türkiye'ye dair değerlendirmelerimizle ilgili bazı hatırlamalarda bulunmak gerekmektedir. Özetle, 'medyanın bir hegemonya aracı olarak etkinliği' meselesi üzerine yeniden düşünerek, dilin ayrı bir pratik olarak işleyişi; günümüzde iktidarın çok-merkezli hale gelmesi; kimliklerin söylem içerisinde ve her zaman *ötekine* bakılarak tarif ediliyor oluşu karşısında, medyanın söylem/sembol yeniden-üretim gücünün artık

muhtelif söylemsel/hegemonik eklemlenmeleri mümkün kılan bir güç olarak tasarlanması gerektiği düşünülmüştür. Böylelikle anlamın, onun üretimine dair buyrukları veren tek bir merkez olsa bile; söylemsel/sembolik yeniden-üretimin bütün aşamalarında ortaya çıkabilecek söylemsel kaymalarla çoklaşacağı, anlamlandırma zincirinin ise ancak -belirli bir kültürel kimlik söyleminde sabitlendiği momentlerde- alımlayıcı tarafından tamamlanacağı, aslında böyle bir sabitlenme de mutlak olamayacağı için hiç bir zaman nihaî olarak tamamlanamayacağı tasarlanmıştır. Türkiye'ye ilişkin olarak ise; nedenleri değişen global kültür/siyaset koşulları ile Türk modernleşme projesinin gelip, tıkandığı noktada bulunabilecek hegemonya krizinin, iktidar mücadelesinin merkezlerini ve dolayısıyla söylemlerini çoklaştırdığı ve bunun da medyayı hegemonya mücadelesinin her zamankinden daha önemli araçlarından birisi haline getirdiği, bu arada paradoksal biçimde onu sadece belli bir sınıfa ya da sınıflar ittifakına bağımlı olmaktan da çıkardığı düşünülmüştür. Ancak çalışmanın bu bölümünden itibaren, Türkiye'deki medya ve hegemonya ilişkisine, ***iktidarın sadece sabitlenmiş göründüğü düğüm noktalarından birisinden***,[18] başka ifadeyle bugünün iktidar ede(meye)nleri merkeze alınarak bakılmaya çalışılacaktır. İki nedenle bu yola gidilmiştir. İlk olarak bütün diğer kimlikler -iktidar merkezleri gibi- Türkiye'deki iktidar sahipleri de kendilerini tek ve sabit iktidar merkezi olarak görmeye devam edip de, bunu da baki kılmak üzere medyanın söylemini kontrol etmeye çalışmaktadır. İkinci olarak böyle bir merkezi sabitleyerek bakmanın yöntemsel bir kolaylık sağlayacağı düşünülmüştür. Çünkü bu "düğüm noktalarından" bakıldığında hem açıklamalarımızı kolaylaştıracak klasik analiz kavramlarının -yukarıda yeniden tanımlamaya çalıştığımız genişletilmiş anlamları saklı kalmak üzere- kullanılması (Laclau ve Moufee, 1992:178),[19] hem de ele avuca sığmayacak kadar çoklaştığı iddia edilen anlamin bir ucundan da olsa yakalanması mümkün hale gelmektedir. Ancak bu durumda, aşağıda Türkiye'deki medya ve hegemonya, kimlikler ilişkisine dair önce genel bir okumayla sonra da dizi filmlerden alınacak örneklerin söylemsel açıdan analizine dayandırılarak ortaya atılacak iddialara iki katlı bir sınırlamaya tabi oldukları mutlaka

18 İktidar *"sadece"* sabitlenmiş görünmektedir, çünkü tarih düz çizgisel değil, farklı hegemonik formasyonların kesintili olarak birbirini izleyişi biçiminde (Laclau ve Mouffe, 1992:92) işlediği için, Türkiye'de halihazırda iktidar etmekte olanların hegemonik formasyonuna da, yerini bir diğerine bırakacak; ve de iktidar/söylemin *sadece kısmî olarak yoğunlaştığı düğüm noktalarından birisi* olarak yaklaşılmalıdır.

19 Yazarlara göre bu "düğüm noktalarında" yeniden tanımlanmaları koşuluyla "merkez", "iktidar" gibi klasik analiz kavramlarının kullanılması mümkündür. (1992:178). Bu durumda iktidar edenleri merkez alarak yapılan bir tespit ile hegemonya krizi halinde olduğu iddia edilen Türkiye'de şu andaki hegemonya/söylem mücadelesine medyanın hegemonik söylem ile ilişkisinin anlaşılması çerçevesinde ve "hakim ideoloji", "iktidar bloku", "medyanın ideolojik yeniden üretim işlevi ve göreli özerkliği" gibi klasik Marksist analizin kavramları ile yaklaşılması da açıklanabilir olmaktadır.

hatırlanarak bakılmalıdır. Dolayısıyla çalışma, söylemselin sonsuzluğunda anlamı; 'bulunulan *an* ve araştırmacının *özne konumu içinden*' yakalama çabası olarak okunmalıdır.

Medyada ötekiler

Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye'deki iktidar sahipleri, toplumsal rızanın, bastırılanların geri gelişi ve bu gelişin yarattığı tehditler ile tehlikeye girmesi karşısında ikna mücadelesini her zamankinden daha fazla önemsemek zorunda kalmışlardır. Tehlike, tehditlerin merkezlerine; radikal İslâmın yükselişine bakılarak, "ulus-devletin yapısının İslâmî esaslara dayandırılarak yıkılması" ve Kürt milliyetçiliğinin yaygınlaşmasına bakılarak "ülkenin fizik bütünlüğünün parçalanması" olarak tespit edilmiştir. Bu tespitlere dayanarak da hakim söylem(ler)in yeniden tarif edilmesi gereği duyulmaya başlanmışlardır. Nitekim hakim söylem(ler)in birinci tehdit karşısında "laikliğin din düşmanlığı olmadığını" ifade ederek kurulmaya çalışıldığı ve bunun da İslâmcı kesimlerin en nüfuzlu ve de modern olanı ile ilişki gibi pratiklerle hayata geçirilmeye başlandığı görülmektedir. İkinci tehdit karşısında ise söylem; Kürtlerin "dağlı Türkler" olarak tarif edilmesinden, "Kürt gerçeğinin kabul edilmesine", sonra da ulusun üstün bir etniye -Türklüğe- dayalı olarak tarif edilmekten çıkarılması anlamında "Anayasal yurttaşlığın kabulu" veya "Türkiyelilik üst-kimliğinin inşası" gereğinden dem vurmaya vardırılmış görünmektedir. Ancak birincisinden farklı olarak henüz bu ikinci söylemsel değişimin hayata geçirilmesine dair hiç bir pratik ortada görünmemektedir. Şimdilik görünen, hakim söylem(ler)in bu değişim ile çoklaşmayı kendisine muhalif olanın direnişinin temellendirildiği söylem mevzilerini içine alacak şekilde yaygınlaştırmaya çalışmasıdır.[20] Karşısında ise muhalif/karşıt söylemler kendi sınırlı medyaları ve yaygın medyayı kullanarak mücadeleyi götürmekle birlikte hakim ideolojinin içerdiği problematiği kırılmaya uğratıp, bu problematiğin terimlerini -henüz- kendisi için dönüştürmeyi başaramamaktadır.[21] Bu arada yaygın medya da bu söylem/hegemonya mücadele-

20 Bunun yakın zamanlarda yaşanan örneği de, Nevruz'un "aslında Türk dünyasına ait bir bayram olduğu" nun ilanı ve resmi şenlik halinde kutlanmasıyla -ona yüklenen semboller ile söylemsel direnişin- hakim ideoloji tarafından Kürtlerin muhalif tarih ve kültürü/söylemindeki yerinden edilmesidir.

21 Çalışmanın başlarında da belirtildiği gibi Türkiye'de alternatif kamuların muhalif söylemlerinin çözümlenmesi başka bir yazının konusu oluşturacaktır. Ancak yukarıda iddia edilenlere bir açıklık getirebilmek üzere burada da bir örnek üzerinde durulabilir. Hakim problematiğin parçalanması denilirken anlatılmak istenen, muhalif söylemin iktidar edenlerin bakma çerçevesinin dışına çıkabilmesi, görüş ufkunun onun sınırlarınca belirlenmesine izin vermemesidir. Buna dair bir örneğe *Birikim* dergisinde yayınlanan iki yazı dolayısıyla başka bir çalışmada değinilmiş, muhalif Kürt söyleminin kendi kendisini ayrı bir Kürt ulus-devletini kurmanın gerekçelerini sayıp, meşrulaştırmak suretiyle hakim söylemin ulus-devleti tabulaştıran zihniyet dünyası içine

sinde kendi statükosunu da koruyabilmek üzere her iki tehdite karşı da tarafını/söylemini belirlemiş görünmektedir.

Daha önce medya ile kimlikler ilişkisinin bir karşılıklı bağımlılık/çekişme ilişkisi olduğu, bu ilişki içerisinde her ikisinin de muhtelif söylemsel/hegemonik eklemlenmelerle dönüşebildiği belirtilmişti. Şimdi ise önce çeşitli televizyon program türlerinden seçilen örnekler verilerek yaygın medyanın hakim/meşru kimlik söylemleri ile *ötekilik* kimliklerinin söylemleri arasındaki mücadeledeki konumu genel olarak belirlenmeye; arkasından ise bu konuma, dizi filmlerden *dinsel öteki ile etnik ötekilik* tiplemelerine ilişkin olarak seçilecek örneklerle daha yakından bakılmaya çalışılacaktır.

İlk örnek son zamanlardaki eylemleri ile "İslâmî devlet korkumuzun" -şimdilerdeki- müsebbibleri haline gelen Aczmendilerin, özel kanallardaki gösterim biçimininden verilebilir. Özel kanallarda yakınlarda yayınlanan haber-yorum programlarından birisinde Aczmendiler sorgulanırken, konu İslâmî kimliklerinin farklılığının en önemli sembolü olarak görünen özel siyah giysilerin de sorgulanmasına gelmiş, giysilerinde siyah rengi kullanmayı tercih eden bir modacı ise telefonla programa dahil olarak bu giysi ve renk seçimine dair beğenisini dile getirmiştir. Bu belki de Aczmendilerin muhalefetlerinin simgesi olan giysilerinin de, bir başkasının sırtında statü simgesi bir giysi tasarımına dönüşerek tüketim nesnesi haline geleceğinin; veya tıpkı Mevlevî ayin törenlerinin giysileri ya da fes ile kaftan gibi modacılara esin vermeye devam eden "çok-renkli Türkiye mozaiğinin" bir parçası olarak yeni moda gösterilerine esin kaynağı olabileceğinin ilk işareti sayılabilir. Aczmendilere dair başka bir haber programda ise dinsel ritüellerinden parçalar verilerek, bu ritüellerdeki salınımların gösteriminden techno müzik eşliğinde dans eden genç insan görüntülerine geçilip, bunlar birbiri ile iç içe geçiştirilmeye çalışılmış, böylelikle belki de modern son-

hapsettiği belirtilmiştir (Kural, 1995:100). Diğer yandan hakim problematiğin terimlerinin çalınarak kendi söylemine eklemlenmesi derken anlatılmak istenen Hall'un belirttiği (1991a:36) gibi; Amerikan Sivil Haklar Hareketinin karşıt-söyleminde o zamana kadar her türlü negatif anlamı taşıyan "siyah" sözcüğünün "siyah güzeldir"e dönüştürülerek, kendine eklemlemesi biçiminde dilde bir direnme mevzinin kazanılmasıdır. Yine Türkiye'den örnek verilirse; Kürtler "kıro"yu, taşıdığı "kaba,maço,görgüsüz" gibi olumsuz anlamından kurtarıp, onu bir kimlik övüncünün parçası haline getirmeyi başaramamışlardır. Bu durumda İbrahim Tatlıses'in "evet ben kıroyum" biçimindeki itirafı ise; etnik azınlık statüsünden kurtarılarak ödüllendirilmişlerin rahatlığı ile "evet, bildiğiniz gibi ben kadın da döverim" demek pervasızlığından, dolayısıyla sözcüğün negatif anlamının yeniden üretiminden başka bir işe yaramamaktadır. Üstelik bu itirafda bulunan "İbo" olunca, sözcüğün metinlerarası bir okumayla çağrıştırdığı "kadın dövme" anlamı daha da meşrulaşmaktadır. Diğer yandan; eğer direnmenin mümkün olduğu mevzilerden birisi olarak kabul edilirse popüler kültür, yıllardır kendisini "maganda işi" sayarak, aşağılayan aydınlardan öcünü "maganda"nın anlamına tersine çevirerek olmasa bile, bir başka biçimde almıştır. "Entel" sözcüğü icat olunduğundan beri, artık kimse kendini öyle kolayca "entellektüel" olarak adlandırmaya cesaret edememektedir. Fiske, bunu güçsüzlerin, hakim kültürün öğelerini çalarak kendi muhalif ya da bastırılmış çıkarları için kullanması olarak görür ve ona göre bu çalma işleminde bastırılmışların Foucault'nun ifade ettiği anlamdaki "direnme gücü" yatmaktadır (Fiske, 1987:315).

rası Türkiye mozaiğinin en fazla onlar kadar "tehlikeli" bir parçası haline gelecekleri/getirilmeleri gereği anlatılmak istenmiştir.(*) Ya da bu gösterimden tıpkı karnavalların gördüğü gibi bir işlev umulmuş, *grotesk* olan karşısında normal olanlar hem eğlendirilip hem arındırılmış, malum korkularından da böylelikle bir parça uzaklaştırılmışlardır. Bu örneklerden ve okumalardan sonra 'Türkiye'de medyanın aleniyet kazanmalarına aracılık ettiği muhalif kimliklerin direnişlerini simgeleyen söylem/sembolleri ellerinden alarak, onları hakim ve mu-teber olana çeşitli biçimlerde eklemlemeye çalıştığı' söylenebilir.

İkinci grup örnekler medyanın millî, dinî, ahlâkî tabularımız karşısında hata yapan ya da bizzat varoluşları bir hata olan *ötekiler* karşısındaki tutumundan seçilebillir. İlk olarak medya *affedilmez bir hata* yapmadıkları -örneğin İbrahim Tatlıses'in bir zamanlar yurtdışı turnede yaptığı gibi Kürtçe şarkı söylemediği-yerine Coşkun Sabah gibi ud eşliğinde İstiklâl Marşı icra ettiği, Bülent Ersoy gibi -Diyanet İşleri Başkanlığı'nın ifadesiyle- "ezan'ı sevdirdiği" sürece etnik/millî/dinî/cinsel azınlıklara "sınıf" atlatmaktadır. Böylelikle onları "sevilen sanatçı" ilan etmekte ve "aramızdan biri" olarak davranmaktadır. Oysa tersine davrananlara suçlarının ve de sonrasında -eğer gösterirlerse- pişmanlığın derecesine göre -"İbo"ya yapıldığı gibi- bağışlayıcı olunabilmekte ya da önce teşhire ve ihbara, sonra da ambargoya maruz bırakılabilmektedirler. Örneğin özel kanallardan birisinin haberler programında, ABD'deki Dünya Eşçinseller Gününde Türk bayrağını taşıma "şerefsizliğini" gösterenlere, "kendilerini korkakça saklamamaları" çağrısında bulunulmuş, dahası bunun "bizi lekelemek isteyenlerin bir oyunu da olabileceği" ifade edilmiştir. Bir başka defasında da devlet kanalının ünlü resmî yapımcısının programında fuhuş yaparken yakalanmış cinsel azınlıklara önce, bu katmerli suçu *"mutlaka şefkatsizlik gibi ailevî nedenlerle işlemiş"* oldukları itiraf ettirilmeye çalışılmış; ardından *"Pişmansın değil mi?"* diye sorularak bizlere ve kendilerine "hâlâ iyileşebilir oldukları" müjdesi verilmiş; en sonunda da *"mutsuzsun değil mi?"* sorusuna *"hayır, mutluyum"* diye cevap verme "küstahlığını" gösteren bir "katmerli suçluya" da bu defa "hakkettiği son", *"İntihar etmeyi düşünüyorsun değil mi?"* sorusu ile hatırlatılmıştır. Bu durumda medyanın *ötekileri* işledikleri ya da işleme potansiyeli taşıdıkları suçun şiddetine göre "aramıza alınıp, normalleştirilebilecekler", bunun mümkün olmadığının düşünüldüğü halde de ya "teşhir, ihbar edilip cezalandırılması gerekenler" ya da daha da "marjinalleştirilip, safra olarak atılması gerekenler" olarak gösterime soktuğu söylenebilir.

Üçüncü grup örneklerde ise medya daha çoğulcu bir söylem geliştirmiş görünmekte ve bizden kimisi artık tehlike oluşturamayacak, kimisi de kendi cemaatleri içinde tutulabildikleri sürece böyle bir tehlike taşıyamayacak *ötekilere* "hoşgörü" talep etmektedir. Yakın zamanların popüler, artık kentlilerin reel ya-

(*) Meltem Ağruk-Gevrek'e kullanımıma verdiği bu örnek için teşekkür ederim.

şamında yitirilmiş olan mahallelilik dayanışmasını mitleştiren dizilerinden bir tanesinde *Süper Baba*'da mahallelinin meyhanesi yıkılmasın diye belediye görevlilerinin karşısına yekvücut olarak çıktığı meyhaneci yaşlı Rum, yine çalışanları ile büyük bir aile gibi resmedilen *Hastane* dizisinde orta yaş üzerindeki Ermeni hekim tiplemeleri ile, bu Osmanlı mirası *ötekilerin* dizilerin anlatısal yapısını süsleyecek yardımcı karakterler olarak resmedilmeye başlandıkları görülmektedir. Böylelikle bizden adeta gündelik yaşamımızdan meyhaneleri, mutfak gelenekleri, paskalya yumurtaları, müzikleri, şiveleri ile birer birer yitip gitmiş olan bu insanlara "tarihî, kültürel, turistik, folklorik mozaiğimizin korunması gereken son -antika- parçaları" olmak payesini yüklememiz öğütlenmektedir.[22] Ancak bu mesajın başka kanallarda veya başka zamanlarda örneğin çeşitli ulusal kriz/yıldönümü dönemlerinde gösterime sokulan dizilerde olduğu gibi "kan içici/kalleş Rum veya Ermeni" söylemine rahatça dönüşebileceği böylelikle çelişen mesajların aynı anda veya değişik zamanlarda verilebileceği de unutulmamalıdır. Medyada son yıllarda resmedilmeye başlananlara bir diğer örnek de, *(global) ötekiler Romanlardır. Darbükatör Baryam* dizisiyle "çalıp-çırpan, çocuk kaçıran, kötü Çingene" imajının "darbuka çalıp, oynayan, eğlenip/eğlendiren, hayatta sadece keyif arayan *iyi Roman*" imajıyla; yine izleyici katılımlı tartışma programlarıyla "karısına kızına para için 'göbek attıran' ahlâksız Çingene" imajının "ekmek parası için namusluca çalışan, ne yapalım ki, elinden de bir tek bu iş gelen Roman" imajıyla ikame edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Böylelikle medyanın bizden onları hoşgörmemizi istediği, bu arada da "kaygısız Çingene" gösterimi ile zihinlerimize reel yaşamda "hiç bir (yurttaşlık) sorunu olmayan", ayrıca "sınıf da atlayabilen" Roman imgesinin çağrılmaya çalışıldığı belirtilebilir.[23] Böylelikle de bu grup örneklerle ilgili olarak, 'medyanın *ötekilerin* tehlikesiz addedilmelerinin mümkün olduğu örneklerde veya konjoktürlerde bizden artık şimdiye kadar olanın aksine hoşgörü de talep etmeye başladığı' söylenebilir.[24]

22 Bizden ötekileri kendimize denk yurttaşlar değil, hoşgörülmesi/sempati duyulması gerekli eşitsizler olarak görmemizi bekleyen bu söylemin eleştirisi için, bkz.: Danzikyan, 1995 : 147-49.

23 Bu arada *azınlık/ötekilik atlamanın* -medyanın da en sevdiği- örneklerden birisi olan Kibariye'nin bizzat medyada varoluş biçimi ile sadece "eğlenen/eğlendiren iyi Çingene" mitinin yeniden-üretimini güçlendirdiği söylenebilir. Daha önemlisi ise; kendini söz ile her ifade edişinde büründüğü sürekli af dileyen haliyle Kibariye'nin *azınlık atlayan birisi olarak bizzat varolu,sunu,* Romanlığına rağmen "sevgili seyircilerinin" kendisini getirmiş olduğu mertebeye bir şükran borcuna dönüştürmüş olmasıdır. Yani Kibariye, ancak onunla röportaj yapanların pek sevdiği tabirle "içi dışı bir olmak"(aslında bu onun *pure* değil de düpedüz saf olduğuna dair bir ifadedir) meziyetini ancak sürdürdüğü takdirde, medyanın kendisine verdiği çoğunluğa -"Beyaz Türklerin" arasına- katılma onurunu geri almayacağını bilecek kadar akıllıdır.

24 Ancak medya da bazen bizden 'kim için hoşgörü isteyeceğine' kolay karar veremeyebilir. Örneğin son ayların "ağır tecavüzünde" olduğu gibi medya, "tarafını" belirlerken çok zor durumda kalabilmekte; *kötüler/ötekiler* içerisinde "tarafında" olmak üzere *en az kötüyü* seçmesi gerekmektedir: Bir "Çingene/lümpen/yazar?", bir "Eşcinsel/eski medya yıldızı?" ve bir "özgür/marjinal/feminist kadın?" Ancak bu zor durumu medya şimdilerde sonuncuyu, hemcinsim Güneş'i, -

Şimdi artık ilgi alanımız; daha önce yaptığımız 'iktidar sahiplerini ve onlarla birlikte toplumun meşru çoğunluğunun kimliğini tehdit eden iki asıl tehlike' tespitinden hareketle bu tehditlerin müsebbipleri, *dinsel* ve *etnik ötekilerin dizi filmlerde temsiline dair örneklerle* sınırlanacak, televizyonun son yıllarda gösterime soktuğu iki dizi dolayısıyla bu iki grup *ötekiye* dair söylemin okunmasına çalışılacaktır.

İyileştirilebilir öteki olarak bir türbanlı kadın

Türkiye'de modernleşme sürecinde kendisine, Cumhuriyet edebiyatında çokca örneklerine rasladığımız üzere önce "aydınlanma", sonra da öğretmen, ebe, hemşire, doktor mesleklerinden birisiyle ailesine ve çevresine örnek olarak onları "aydınlatma" misyonu yüklenen Cumhuriyet kadınının modernliğinin sembolünün, gelenekseli temsil eden örtüden/çarşaftan kurtulması olduğu, dolayısıyla kadının örtünüp, örtünmeme meselesinin Türkiye'nin Batılılaşmasının mihenk taşı haline getirildiği bilinmektedir (Göle, 1991). Başka deyişle geleneksel-modern, Batıcı-İslâmcı karşıtlıkları üzerine kurulu toplumsal ve siyasal yaşamda, kadının örtünmemesi modernleşmenin/medenîleşmenin simgesi haline gelirken, yeniden ve yeni biçimlerde örtünmesi ona karşı çıkmanın, İslâmî kimliğe sahip olmanın simgesi haline gelmiştir. Bu yüzden de türban meselesinin, İslâmcı hareket ile karşısındakiler arasındaki mücadelenin tam ortasında durarak hala ülkenin gündeminden düşmemesine çok şaşırmamak gerekmektedir.

Ülkeyi yönetenlerin toplumun yukarıdan aşağıya modernleştirilmesinde önemli bir araç olarak kullanmaya ve her zaman denetimlerinde tutmaya çalıştıklarını belirttiğimiz medyanın; Cumhuriyetin değerlerini temsil eden modern kadın imajını tehdit eden ve de yeni İslâmın en görünür temsilcisi olarak kentlerin "modern" yaşam örüntüsüne giderek daha fazla sayıda ve çeşitlenen biçimde karışan örtünmüş kadın karşısında tepkisi çeşitli aşamalardan geçmiştir. İlk tepki adeta onları yok sayacak biçimde davranmak olmuştur. Örneğin, çok uzun süre devlet kanallarında "türbanda direnmenin haber niteliği taşıdığı" zamanlar hariç, hiç bir program türünde "türbanlı" kadınla karşılaşılmamıştır. Öyle ki ekranda olağan biçimde görünmeleri, bir tür meşrulaşmaları anlamına geleceğinden olmalı, TV kameraları kalabalıkları bile onları atlayarak göstermeye çalışmıştır. Ancak daha sonra özel TV'lerin çoğalmasıyla birlikte, modernlerin korkuyla karışık merakını karşılamak üzere örtünmüş kadına da aleniyet kazandırılmaya başlanmıştır. Dahası tıpkı medyatik İslâm aydınları, tarikat, cemaat liderleri gibi, örtünmüş kadın şahsiyetler de çeşitli tartışma programları-

galiba tam da zıpkın delikanlıların "Savaş Abi"sinin programında- 'apaçık' kendisini savunmasının devrisinde bu 'apaçıklığı', 'açıksaçıklık' sayarak toplumun genel ahlakı için en tehlikeli addedip, "kurban" ederek "çözümlemiş" görünmektedir.

nın aktif ya da pasif katılımcıları haline gelmeye başlamışlardır.[25]

Dizi filmlere bakıldığında ise, 'göstermezden gelme' çabalarının sürdürüldüğü görülmektedir. Çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde aşağıda değerlendirilecek olan hariç, devlet kanalları ile özel TV kanallarında yeni İslâmı temsil edecek biçimde örtünmüş bir kadın karakterle karşılaşılmamıştır.[26] Bu dizilere genel olarak bakıldığında orta sınıf ve üstü ile genç kuşak eğitimli Türk kadınının hep başı açık -böylece en geçerli ölçüte göre modern- olarak temsil edildiği görülmektedir. Örtünmüş kadın karekterlere ise ancak -o da geleneksel biçimde başörtüsüyle örtünmüş olması koşuluyla- sadece aile büyüğü yaşlı karekterler ile alt sosyo-ekonomik statüde olup da ev işlerine yardımcı, gündelikçi, kapıcı karısı, gecekondu sakini gibi alt sosyo ekonomik statüde olan kadınları temsilen karşımıza çıkarılan kadın karakterlerde rastlanmaktadır. Böylelikle başörtüsü ile göstermenin özrü, genellikle kahramanın yaşlı, eğitimsiz, kırsal kökenli oluşu ya da alt sosyo-ekonomik statüden gelişi olmaktadır.

Yukarıda İslâmî usulde örtünmüş kadın karakterin karşımıza çıktığı tek örnek olduğunu belirttiğimiz dizi *TRT 1* televizyonunda halen *Yaz Evi/Kış Evi* dönüşümlü adıyla gösterilmektedir. Örtünmüş kadın karakterin 1993-1994 sezonunda gösterilen bir kaç bölümde göründüğü dizinin mekanı, kahramanları ve konusu ise şöyledir: Dizi, erdemleri, yaşam üslûpları, dünyaya bakışları, hatta eğitimleri/meslekleri ile Cumhuriyet romanından aşina olduğumuz bir kuşağı simgelediği düşünülebilecek; emekli bir diplomat ve yine emekli bir yüksek bürokrat iki erkek kahraman ile emekli öğretmen bir kadın kahramanın sahipleri olduğu yazlık/kışlık bir mekânda geçmektedir. Konusunu herbiri ayrı nedenle geçmişlerini arkada bırakarak bu mekanda yaşamak üzere biraraya gelen bir grup seçkin; evin hizmetlileri hariç tutulursa hepsi iyi

25 Burada özel TV'lerin gerek İslâmı, gerekse İslâmî figürleri gösterimi açısından önemli bir noktanın belirtilmesi gereklidir. Bu gösterim kimi zaman çağrılan konuklara "ağızlarından baklayı" çıkarttırıp "gerçek yüzlerini" teşhir ve ihbar etmek üzerine kurulmuştur. Kimi zaman ise, gösterim için özellikle; uzun süre politik İslâmı temsil eden yegâne kadın haline getirilerek programların birisinden diğerine davet edilen Emine Şenlikoğlu örneğinde olduğu gibi, kolayca "gülünçleştirilebilir", "deşifre edilebilir" figürler seçilmiştir (Bu arada, medyanın sözkonusu son gösterim biçimini erkek İslâmcı figürlere uygulamaya daha az cesaret edebildiği de eklenmelidir). Bununla birlikte politik İslâmı temsil eden kadınların belki yukarıdaki örnek dışında özel TV'lerin sunduğu her imkanı yer yer sabote edilmelerine rağmen, kendisi için en iyi biçimde kullanmayı öğrendiği de eklenmelidir. (İslâmın yaygın medyada sunuluş biçimi ile ilgili bir çalışma için, bkz.:Öncü, 1994).

26 Bu genellemeye araştırmanın yapıldığı dönemde henüz ülke ölçeğinde yayına başlamamış olan Samanyolu TV'nin dahil olmadığı ancak, TGRT'nin dahil olduğu belirtilmelidir. Bu açıdan TGRT'nin konumuna dikkat çekmek de ilginç olacaktır. Çoğunlukla tarihi yapımları gösterime sokan TGRT'de, içimizden birilerinin tasvir edildiği durum-komedisi tarzı dizilerde İslâmî usulde örtünmüş kadın karakterlerle karşılaşılmamıştır. Ancak bu arada Müslümanlığı seçerek örtünmüş ve de örtünmeyen sözümona Müslüman kadınları kendini sorgulamaya çağıran "Danimarkalı Gelin" adlı bir TV filmini aynı dönemde birden çok defa yayına sokulduğu da belirtilmelidir.

eğitim görmüş, akademisyen, yazar, bürokrat, ressam, ya da hâlâ bir ayakları yurtdışında olmak üzere öğrenimlerini sürdüren öğrenci arasındaki ilişkilerle, bunların çevrelerinde gelişen olaylar oluşturmaktadır. Gerilim öğesini ise bu iç barışlarını sonunda temin etmiş ya da etmeye çabalayan mekânın sürekli sakinleri ile çevrelerindeki kendileriyle aynı erdemleri paylaşmayan insanlarla olan sorunlar oluşturmaktadır. Bu gerilimler özellikle hep Cumhuriyet kuşağını simgelediğini düşündüğümüz, orta yaş üstü kuşağın basireti ile çözümlenmekte, etraftaki bütün kötülere; "yükselen zamanların" şımarık zenginlerine, arsa spekülatörlerine, mafya yöntemleriyle servet biriktirenlere, çevreyi kollamayanlara doğru yol gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu arada mekânın zaman zaman oraya sığınan geçici sakinler için de -ki bu bazen bir "terörist", bazen bir sevgi kaçkını, bazen de ülkesindeki iç savaşın acılarını taşıyan (Bosnalı) birisi olabilmektedir- bir tür normalleştirme/rehabilitasyon kliniği vazifesi gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim İslâmî usülde örtünmüş genç kadın karakter de bu mekâna böyle bir 'rehabilitasyon" için sığınmış birisi olarak resmedilmiştir. Dizide genç kadının yaşam öyküsü şöyle kurulmuştur. Baba otoritesi altında geçen mutsuz bir genç kızlık döneminden sonra baskıdan kurtulmak üzere -ve galiba biraz da sınıf atlamak kaygısıyla- yaşlı birisiyle eşitsiz bir evlilik yapılmış, kocanın ölümü ile -nedeni tam olarak anlaşılamayan- bir suçluluk duygusu nedeniyle psikolojik bunalıma girilmiş ve bir "hocanın" telkinleriyle nihayet huzura kavuşmak üzere, örtünülmüş, ibadete, İslâma yönelinmiştir. Bu değişiminden ötürü genç kadın ailesi tarafından dışlanır, yalnızlaşır, en sonunda da bir ruh hekiminin tavsiyesiyle *Yaz/Kış Evi* sakinleri arasına katılır. Ancak buradaki "sağlıklı"; birbirine aşık olan, dans eden, denize girip, spor yapan sakinlerden de kendisini soyutlayarak yine "hocasının" telkinleriyle daha çok ibadete yönelir. Neyse ki, dizinin emekli bir bürokrat olan babacan erkek kahramanının kendisiyle İslâm dini, tanrı ve insan sevgisi üzerine yaptığı konuşmalardan sonra kendisi ile bir iç hesaplaşmaya girer, sonunda da *"İslâmın, güzel ahlâk; içinde yaşadığı toplumla barış içerisinde ve hoşgörülü olmak, kendine tanıdığı hakkı başkalarına da tanımak..böylelikle Allahtan razı olup uçlarda değil, orta çizgilerde yaşamak"* olduğuna ikna olarak, türbanını atar ve kısa bir bocalamanın ardından önce *Yaz/Kış Evi*'nin "sağlıklı" insanlarının arasına yeniden katılır, sonra da dışarıdaki yaşama. Bu ikna sürecinde genç kadın (A) ile aydın-erkek kahraman (B) arasında geçen konuşmalardan birisi şöyle kurulmuştur:

(A) "Beni anormal buluyorsunuz biliyorum".

(B) "Estağfurullah, biraz çizgi dışı..."

*(A) "Bu onun kibarcası. Ben kendimi biliyorum. İnsanlardan gitgide uzaklaştım, yabancılaştım. Bir yanlışlık var bunda...(ama) ne şekilde **normale** kavuşacağımı bilmiyorum..."*

Genç kadın "normale" kavuştuğunda, bunu borçlu olduğu erkek kahramana duyduğu şükranı *"...karanlığın sonundaki ışığı sizin sayenizde buldum..."* diyerek ifade eder. Bu arada onun bu dönüşümüne katkıda bulunan kahramanlardan bir ikincisi olan, ev sahibesinin tepkisi de: "karanlığı yırttı..." biçiminde olur. Daha sonra emekli bir öğretmen olan ev sahibesi (C) ile "aydınlanan" ve de yeniden insanların arasına dönerken öz güvene ihtiyaç duyduğu anlaşılan genç kadın (A) arasında şu konuşma geçecektir.

(A) "Yardımınıza ihtiyacım var, çok heyecanlıyım"
(B) "Niçin? Oysa ne güzelsiniz. Herkes gibisiniz. Herkesten daha güzelsiniz."
(A) "Kendimi çıplak gibi hissediyorum. Ne kadar aptalca bu..."
(C) "Bu aptallık değil, kendinize dönmeniz, kendinizle barışmanız."

Böylelikle diziye yeni İslâmı temsil edecek biçimde yamalanmış, örtünmüş genç kadın karakterin, *Yaz/Kış Evi*'nin yukarıda sıraladığımız, "normal/herkes" gibi olanı temsil eden sakinleri ile arasındaki zıtlık çarpıcı bir biçimde resmedilerek, bir yandan onun bu *öteki* var oluş biçiminin "patolojik" hale getirildiği, diğer yandan da "sağlıklı" olanı temsil edenlerin geçerli özelliklerinin yeniden onaylandığı düşünülebilir. Nitekim genç kadının örtünmesine -bir aşırılıkla İslâma yönelmesine- sonra da bu örtüden kurtulmasına dair öyküleme biçimi de onun bu halinin "sağaltılabilir bir anormalik hali" olarak tasvirine dayanmaktadır. Bu arada karakterin *örtüden kurtulmasının*, Cumhuriyetin modernleştirici misyoner kuşağını temsil eden kahramanların iknası ile gerçekleşmesi kadar, bu dönüşümün *"karanlığı yırtma" (aydınlanma)* metaforuyla ifade edilmesi de Cumhuriyetin geleneksel/modern karşıtlığı üzerine kurulu modernleşmeci/pozitivist pratiği ve söylemi ile örtüşür görünmektedir. Aynı zamanda bu öyküleme biçiminin toplumun ortak duyusunun ürettiği, medyanın da beslediği bir miti; "daha düne kadar açık saçık gezerken gördüğü mistik bir rüya ile bir gecede örtünmeye karar veren komşu kızı" mitini de çağırdığı söylenebilir.[27] Ayrıca kanımca İslâmın yükselişini sembolize eden örtünmenin böyle "çok geç olmadığı takdirde ıslahı mümkün geçici bir sapma" hali olarak öykülenmesi ile politik İslâmın güçlenmesini tarihsel, yapısal ve global nedenleri atlayarak sadece "hükümetlerin tavizleri", "Solun ve Kürtçülüğün bölücülüğü karşısında İslâmın gayri-resmî olarak beslenmesi" gibi nedenlerde gören laik cephenin yaklaşımı arasında da bir koşutluk da kurulabilir. Son olarak, kendisini uzun süre göstermezden gelen devlete ait kanallardan birinde nihayet gösterime sokulup da böyle edilgin, daha çok öte dünyaya dönük olarak yaşayıp, bugüne aktif olarak katılmayı reddeden birisi olarak sterotipleştirilen bu örtünmüş kadının, annelerinin edilginliğini reddederek, kamusal yaşamın her alanına kimliğinin mani-

27 Burada medyanın pek sevilen, "Adnan Hocacı yakışıklı bir erkeğe aşık olarak örtünmeye başlayan manken" öykülemeleri hatırlanabilir.

festosu haline gelen giysileri ile katılma mücadelesi veren politik İslâmın yeni kadın tipi (Göle, 1991) ile bir benzerlik göstermediği de eklenmelidir. Kanımca bu görünür çelişki, dizinin yukarıda çözümlenmeye çalışılan anlatısal kurgusunu mesajın alımlanma aşamasında kırılmaya uğratabilecek çoklu değişkenlerden birisi olma niteliği taşımaktadır.

Etnik öteki olarak bir Kürt delikanlısı

Kürt milliyetçiliği ile diğer etnilerin kamusal alandaki hareketlenmelerinin Türkiye'de "bölünme korkusu"nu uyararak, hegemonya krizinin nedenlerinden birisi haline geldiği, ve bunun hakim söylemlerin bir uçta "toplumsal rızanın bu kesimlerin gönüllü katılımlarına dayandırılarak yeniden tesisi" önerisi ile liberal-çoğulcu; diğer uçta "ülkenin birlik ve beraberliğinin Türk olma onurunu etrafında ve her ne pahasına olursa olsun olsun korunması" gereği ile ırkçı söylemler etrafında olmak üzere çeşitlenmesine neden olduğu belirtilmişti. Şimdi de TV'nin söyleminin muhalif etnik kimlikler ile hakim kimlikler karşısında nasıl kurulduğuna bakılarak, önce gösterdiği "taraflılık" genel olarak betimlenmeye çalışılacak, sonra da bu betimlemeye istisna oluşturan bir dizi film örneğinin üzerinde durulacaktır.

Yaygın medyanın "Kürt gerçeği" karşısındaki tavrı tıpkı politik İslâmın yükselişi karşısında başlangıçta yapmaya çalıştığı gibi, "bir avuç bölücü/hain terörist" olarak haber niteliği taşımadıkları sürece mevcudiyetlerini göstermezlikten gelmek biçiminde olmuştur. Ancak "bir avuç" olmadıkları anlaşıldığında toplumun kendini tehdit altında duyan çoğunluğun korkulu merak duygusunun tatmini ile özel kanallar arası rekabetin gereklilikleri gibi saiklerle ve medya düzensizliğinin boşluklarından yararlanılarak bu ambargo kırılmış, böylelikle örneğin gerek gazetelerde gerekse özel TV kanallarında PKK lideri ile yapılan röportajlar -Türkiye'de neredeyse herkes "Apo'nun da Galatasaraylı olduğunu" ezberleyinceye kadar- peşpeşe yayınlanmaya başlamıştır. Ancak yaygın medyanın PKK'ya ilişkin -zaman zaman magazinleştirilmekle birlikte- esas olarak düşmanın deşifre edilmesine yönelik ilgisi bir süre sonra bıçak gibi kesilmiştir. Yerine ise; Kürt milletvekillerine özel TV kanallarında artık daha çok konuşma fırsatı verilmeye başlanmış, ancak çoğunlukla -tıpkı politik İslâmın temsilcilerinin Cumhuriyet rejimine olan sadakatlarının sorgulanmasında olduğu gibi- ülkenin birlik ve bütünlüğüne sadakatları sorgulanarak, "gerçek yüzlerinin" teşhirine çalışılmıştır. Sonuçta bu gösterim biçimine ve diğer programların söylemsel kuruluşlarına bakılarak medyada Kürtler başta olmak üzere etniklikler konusunda yukarıda hakim söylem içinde bir ucu temsil ettiğini söylediğimiz türden liberal-çoğulcu bir söylemin izlerine henüz raslanmadığı söylenebilir. Diğer yandan bu iddia medyanın politik İslâmı tasvir ederkenki tavrı ile karşılaştırıldığında daha çarpıcı bir hal almaktadır. Örneğin TV kanalları "modern" Fet-

hullah Hoca'yı birdenbire keşfedip, saygı da göstererek itibarını iade etme yarışına girerken, aynı cömertliği liberal Şerafettin Elçi karşısında göstermemektedir. Ya da başka bir örnek; çeşitli İslâm cemaatleri ile Alevilere ilişkin olarak yapılanlar gibi bir programa bilindiği kadarıyla henüz Türkiye'de yaşayan *etnik ötekilere* yönelik olarak raslanmamıştır. Bu durumda televizyonda "etnik erime potası Türkiye" söylemiyle uyumlu bir söylem kuruluşunun henüz yaygınlaşmadığı, tersinin ise aşağıda öyküleme biçimine yakından bakılacak dizi de olduğu gibi istisnaî olduğu söylenebilir.

Dizi filmlere genel olarak bakıldığında *etnik ötekilere* ilişkin olarak karşılaşılan durumun yine, bu çalışmada örtünmüş kadın karekterle sembolize *İslâmî ötekine* ilişkin durumdan çok farklı olmadığı görülmektedir. Böylelikle son yıllarda çok yaygınlaşan ve de orta sınıf kent insanlarının reel yaşamda yitirmiş oldukları komşuluk, mahallelilik dayanışmalarını mitleştiren; *Perihan Abla, Bizimkiler, Bizim Mahalle, Mahallenin Muhtarları, Süper Baba* dizilerinde ya da; 'küçük iç sorunlara rağmen büyük bir aile olmak" mitini iş yerlerinde kurmaya çalışan *Hastane, Gülşen Abi* gibi dizilerin hiç birisinde zihinlerimize Kürtlük ile ilgili her hangi bir şey çağıracak bir karakterle karşılaşılmamaktadır. Oysa aynı durum örnekleri daha az raslanan ve kriminal dünyayı resmeden diziler için geçerli değildir. Böylelikle karşımıza mahallenin muhtarı, kapı komşu, kahvehanede çaycı, inşaatta işçi, seyyar satıcı olarak çıkarılmayan Kürtlere, bu ikinci tür dizilerde kriminal dünyanın insanları, dolayısıyla bize de zararları dokunabilecek *haricî ötekiler* (Kural, 1995:98) olarak raslanılmaktadır. Buna karşılık bir karşılaştırma yapılırsa, toplumun ortak duyusunca atfedilen sözde-özellikleri ile Lâzların *içimizden birilerini* öyküleyen dizilerde dahilî öteki muamelesiyle temsil edildikleri belirtilebilir. Örneğin şu sıralar gösterilmeye devam eden *Mahallenin Muhtarları* ile *Süper Baba*[28] dizisinde Lâz karakterlerle -aralarındaki

28 *Süper Baba* dizisinden söz etmişken dizinin bütününde kurulan "mahallelilik", "dayanışma", "canını dişine takarak çocuklarına ve geniş ailesine sahip çıkmaya çalışan baba(lar)" mitlerinin; öte yandan "Rum meyhaneci" ve "kente üç kuşak önce göçmüş, ve de birarada yaşayarak -hala daha büyük kente tutunmaya çalışan- Lâz ailesi" tiplemesinin, ayrıca yine dizinin kahramanları arasında heteroseksüel bir tarihi olduğuna dair hiç bir gönderme de bulunulmayan tek karakter (belki de utangaç/latent bir eşcinsel) olarak resmedilmiş, "bizim" gibi seven, bağlanan, acı çeken Sermet tiplemesinin diziyi ötekilere dair bir söylem analizi için çok cazip kıldığı belirtilmelidir. Nitekim dizinin yakın zamanlarda yayınlanan bölümlerinde, zihnimize Kürt imgesini çağıran bir tiplemeyle de karşılaşılmıştır. Karakter, Sermet'in sevgiyle bağlanıp, evlat edindiği çocuğu, hapishaneden çıktığında geri almaya gelen bir baba olarak karşımıza çıkarılmıştır. Ve ona dair görsel/sözel metin çok kapalı olarak sanki zihnimize bir Kürt imgesini çağıracak biçimde kurulmuştur. Bu resmediliş biçiminde hapisten çıkmış olanın tarihine -adi ya da politik suçlu oluşuna- ve kimliğine dair hiç bir öyklemede bulunulmadığı gibi, olumsuz bir söylem de kurulmaz. Hatta çocuğunu birisine vermek zorunda kalışı anlaşılabilir hale getirilir. Ancak bu "hapisten çıkmış ve yoksulluktan başkasına verilmek zorunda kalınmış çocuğunu hasretle geri almaya gelen yoksul, ve kuvvetli bir Güney Doğu aksanıyla konuşan esmer adam"a dair söylemsel kuruluşun TV metninin bütün kapalılığına rağmen, kanımızca yine de tıpkı Sermet tiplemesinde olduğu gibi utangaç bir *öteki* tasviri olarak okunması mümkündür.

önemli tipleştirme farklılığına rağmen- yardımcı rollerde de değil, bizzat anlatılamanın üzerlerine kurulduğu karakterler olarak karşılaşılmaktadır. Ancak bu dizilerde yapılan da -taklitten ibaret güldürü programlarında olduğu gibi- çoklukla "tez canlı, inatçı, çok konuşan, az kavrayan" (Aksamaz, 1995:132) ama gene "zararsız ve de başarılı" Lâz sterotipleştirmesinin yeniden-üretilerek resmedilmesidir. Buna karşılık Kürtleri bir etni olarak çağıran karakterlere sadece *zararlı ötekilerin* kriminal dünyasını resmeden dizilerde rastlandığına bakılırsa, onlara reva görülen de "kabasaba, güvenilmez, sinsi, cahil" gibi hakim mitlerin yeniden-üretimidir.[29]

İstisnaî bir tipleştirme ve öyküleme ile ise; 1993 sonları ile 1994 yılı başlarında *ATV*'de gösterilen ve de *aşağıdakileri* (yaşamın kıyısındakileri) resmeden çok az örnekten birisi olarak *Aziz Ahmet* dizisinde karşılaşılmıştır.[30] Kahramanının adı ile anılan bu dizide feodal bir töre etrafında kurulan olaylar dizisi içinde aynı aşiretin iyileriyle-kötüleri arasındaki iktidar mücadelesi ana gerilim öğesini oluşturmaktadır. Aziz Ahmet, bir aşiret reisinin oğlu olarak köyde doğmuş, ancak İstanbul'da büyümüştür; pavyon şarkıcısı olan sevgilisi, onun ev arkadaşı olan bir travesti, yaşlı Rum evsahibesi, etraflarındaki bir iki Ermeni, Yahudi küçük esnaftan oluşan dostlarıyla dayanışarak büyük kentin yaşamına tıpkı diğerleri gibi kıyısından bir yerden tutunmaya çalışmaktadır. Ancak kahramanımız kendisini, hep yanıbaşında olmuş yaşlı hamisiyle birlikte, eski bir töre gereği ona ait olması gereken aşiret reisliğini gaspeden "kötü akrabaları" ile bir ölüm kalım mücadelesinde bulur ve reislik hakkını geri alır; böylece sevgilisini İstanbul'da bırakarak köyüne dönüp, aşiretinin başına geçmek zorunda kalır. Bununla birlikte birden bire sahip olduğu bu iktidarın ona verdiği güce, servete rağmen kendisini oraya ait hiç duyamaz, arkasında bıraktıklarını özler, sahip olduğu ve de adaletli biçimde kullanmaya çalıştığı bu büyük erkten vazgeçerek, asıl ait olduğu yere, kente ve artık zengin olmasına rağmen aynı insanların arasına döner. Bu öyküleme ile ilgili olarak belirtilmesi gereken en önemli nokta, Aziz Ahmet'in, yaşam öyküsünü, aşiret töresini, geri döndüğü köyünü resmeden görsel metin, bizi onu bir Kürt olarak görmeye çağırırken (ya da sözkonusu tiplemeyi böyle de okumayı mümkün kılarken), sözel metinde kahramanın et-

29 Stereotipleştirmenin belli grupların "sapkın" *(deviant)* statüsünün yeniden-üretimi işlevini görmesi konusunda bkz.:Woollacott, 1986:209-210.

30 Burada yine aynı dönemlerde *Kanal D*'de yayınlanan ve de *aşağıdakileri* resmeden bir başka dizinin daha anılması gerekmektedir. *Artist Palas* adlı bu dizi, bir otel mekânını yine bir büyük aile gibi paylaşan; adeta cinsiyetsiz olarak resmedilmiş genç bir kadın, üçüncü sınıf bir artist/metres, her nasılsa kaçıp aralarına sığınmış birinci sınıf bir şarkıcı kadın, bir eski fahişe/yeni dansöz, bir eşcinsel, iki yaşlı *Levantine* kızkardeş ve de aşağıdakilerin dünyasında erdem ile erdemsizlik arasında gidip gelen genç bir erkek arasındaki ilişkiler ve bunlarla çevreleri arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuştur. Kanımca *aşağıdakiler/ötekiler* arasındaki dayanışma ilişkilerini anlatan az sayıdaki örnekten birisi olarak bu dizi de ayrı bir okuma çabası için ilginç olacak bir söylemsel kurgu taşımaktadır.

nik kimliğine dair -dizinin son bölümlerine kadar- hiç bir ifadelendirmede bulunulmamasıdır. Kahramanın "Kürt değil Türk olduğu" ise ancak dizinin sondan bir önceki bölümünde -o da Aziz Ahmet kendisine sorunlarını Kürtçe ileten aşiret mensubunun söylediklerini anlayamayıp, aşiret büyüğüne sorduğunda- anlaşılır. Hamisi olan yaşlı aşiret üyesi aralarından birisinin Kürtçe konuşuyor oluşunu, bunu duyunca şaşıran (!) kahramanımız Aziz Ahmet'e şöyle açıklar: *"...**Aslında** biz Türküz, ancak aşiretimizde Kürtler de var, dönmeler de..."* Böylelikle sanki o zamana kadar Aziz Ahmet'in kimliğine dair görsel/söylemsel metin ile zihnine Doğulu/Güney Doğulu bir Kürt'ü veya bir Türk'ü çağıran ya da diziyi hiç böyle bir problem dahilinde okumayan izleyicilerin alımlama sürecine -bir kırılmaya da neden olabilecek şekilde- müdahalede bulunulmuş olur. Başka ifadeyle bu müdahale ile belki de hiç böyle bir problemi olmayan izleyici için bir Kürt/Türk problemi yaratılmış olur; ikinci olarak kahramanı Türk olarak okumuş izleyicilerin bu alımlamaları pekiştirilebilir; ve nihayet kahramanı Kürt olarak okumuş olan izleyicilere -son anda- bunun doğru olmadığı söylenir. Ancak kanımca bu müdahale, tam da bu son gruptakilerin alımlamasında önemli kırılmalara neden olabilecek bir müdahaledir. Dizideki kodları metinlerarası bir okumayla Kürtlere ait bir öyküleme olarak çözenler, bu alımlamalarının tersini söyleyen bu müdahale ile karşılaştıklarında -Hall'un (1980) ayrımlarını kullanırsak- üç biçimde davranabilirler. ilk olarak sözel metinin bu son anda söylediği ile görsel metnin bütün dizi boyunca resmettikleri arasında çelişkiyi yakalayamadıkları için artık kahramanı Kürt olarak görmekten vazgeçip, Türk olduğunu düşünerek diziyi izlemeye devam edebilirler. Bu -eğer sahiden de medya, hakim söylem(ler)e uygun olsun diye metni böyle kurduysa- bu *tercih edilen (preferred) okuma* olacaktır. İkinci olarak iki metin arasında yaratılan çelişkiyi farkedip, üzerine tartışabilirler. Sonunda kahramanın Türk olduğuna karar verilse bile bu, bazı sorular sordurduğu için bu *müzakereli (negotiated) bir okumadır*. Son olarak sözkonusu çelişki, Kürt kökenli ya da böyle bir probleme yakın izleyicilerde alımlamalarında ısrara; çeşitli -örneğin "kahramana Kürtlüğünün unutturulmuş olduğu" gibi- açıklama çabalarına; ya da nihayet tepkiye yani *muhalif (oppositional) bir okumaya* neden olabilir.[31] Bu arada belki de dizinin gidişatına yapılan bu müdahale ile bu son epizodu yakalayabilmiş bütün iz-

31 Kanımca dizi ile ilgili bir izleyici araştırması yapılıp, ortaya çıkan farklı okumalar karşılaştırılabilseydi ilginç sonuçlara ulaşılabilecekti, ancak bu yapılamadı. Yerine, Aziz Ahmet'in kimliğinin dizi süresince nasıl okunduğunu ve son bölümde karşımıza çıkarılan "çözüm"ün nasıl karşılandığını anlamak üzere, Ankara'da ikamet eden bir Kürt aşiret reisinin oğlunun görüşlerine başvuruldu. Kamu dairelerinden birisinde görevli, yüksek öğrenimli ve sağ bir partinin aktif destekleyicisi olan izleyici; dizideki kahramanı, töre öykülemesini ve diğer resmedilenleri -bunların birbirleri ile tutarlı olarak kurulduklarını da bize kanıtlayacak şekilde- hep Kürt/Kürtlere ait olarak alımladığını belirtti. Bu arada yukarıda alıntıladığımız *"Aslında biz Türküz.."* biçimindeki ifadeye dair kanısını da; dizinin sözkonusu kısmında "kahramanların Kürtçe konuşturulmalarının bazı çevrelerde yaratabileceği tepkileri yumuşatmak üzere metne eklenmiş olabilir" biçiminde ifade etti.

leyicilere, bir üst-anlatının parçası olarak; "Kürt ya da Türk olabiliriz, ancak işte böyle hepimiz birbirimize ayırt edilemeyecek kadar kaynaşmışız, iç içe geçmişiz" denilmeye çalışılmaktadır. Her koşulda dizinin bütün bu sözel/görsel kurulma biçimi ile izleyiciyinin çoklu-okumalarını tahrik edici bir nitelik taşıdığı belirtilebilir.

Ayrıca dizinin öyküleme biçimi bir başka üst-anlatının ipuçlarını da vermektedir. Dizideki söylem diğer yanıyla kent-köy karşıtlığı üzerine kurulmuştur: Bir yanda tıpkı Aziz Ahmet'e olduğu gibi kırdan gelen sakinlerine ancak kıyısından bir yerden kendisine tutunabilme imkanı verse de, umut da vermekten geri kalamayan kent, diğer yandan kendisini bir kere terkedenlere artık vaadedecek hiç bir şeyi kalmamış olan köy. Dolayısıyla dizideki karşıtlık, kentin temsil ettiği rekabetçi dünyanın -kapitalizmin- kırın temsil ettiği feodal ilişkilere galebe çalmasıyla sonuçlandırılır. Böylece; terkedilen köy metaforuyla, büyük kentlerin kıyısındakiler için bile vazgeçilemez yerler oldukları anlatılmak istenmekte ve kentleri kendilerine ait, yeni sakinlerini de geri dönmeleri gereken "yabancılar" olarak görmeye devam eden bizlerden de sanki; bütün bu *ötekilerin* bir daha geldikleri yerlere dönemeyeceklerini kabul ederek, onları artık aramızdan birileri saymamız, dahası onları "hoşgörmemiz" beklenmektedir.[32]

Araştırmacının özne konumundan yapılan bütün bu çoklu-okuma çabasından sonra incelediğimiz son dizinin, daha önce hegemonya-içi bir mücadele ile toplumsal rızayı tehdit eden gelişmeler karşısında oluşmaya başladığını; ve medyanın da aktarılmasına, yaygınlaşmasına ve belki de yeniden-kurulmasına aracı olduğunu belirttiğimiz liberal-çoğulcu söylemin istisnaî bir örneğini oluşturduğu söylenebilir. Çünkü, tekrarlanırsa; dizinin söylemsel kuruluşu, Kürt etnik kimliğini "iyi Kürtler" olarak çağıracak bir alımlamayı da mümkün kılmakta, ve televizyon kanallarının ya göstermezden geldiği ya da "haricî öteki" olarak resmettikleri karşısında bizi, onları artık "aramızdan birisi" olarak kabul etme ve hoşgörü göstermeye bir tür davet olarak okunabilmektedir.

Türkiye'de medyanın taraflılığı üzerine "sonsöz" yerine

Türkiye'de hakim sınıflar tarafından modernleştirme ve medenîleştirmenin bir aracı olarak görülmeye, kendisini de öyle görmeye devam eden yaygın medya -şimdiki halde en "etkili" olarak TV- toplumdaki kimlikler/söylemler çoklaşması

32 Dizide ayrıca bu üst-anlatının parçası olmak üzere ülkenin Doğusundan yani *ötekinin* gözünden kentin/Batının insanlarının nasıl görüldüğü de verilmektedir. Aziz Ahmet'i korumak uğruna toprağını terkederek büyük kente gelen yaşlı Kürt/Türk kahraman, büyük kentte hiç beklemediği anlaşılan bir aşağıdakiler dayanışması bulunca duygularını şöyle ifade eder; *"...Bize denirdi ki, bu İstanbul'da herkes kendi davasındadır. Düştün mü kaldıran olmaz. Oysa gördüm ki, Rumu, Ermenisi, Yahudisi hepiniz birbirinizden mertsiniz, namuslusunuz...."* Böylece paranın diğer yüzü de çevrilmiş olur; kentlerde istenmeyen Doğulular için de Batı güvenilmeyen bir ötekiler dünyasıdır. Ve mümkün dayanışma da -belki- sadece ötekiler arası bir dayanışmadır.

ile hakim söylemlerin bunları içine alarak "birliğini/bütünlüğünü" yeniden-tesis etme çabası karşısında tarihsel ve de kurumsal olarak kendisinden beklenen "taraflılıkla" konumlanmıştır. Ancak yukarıda hakim sınıfları/söylemlerini ve de onların aracı olarak medyayı merkeze alarak yapılmış mesaj okuma çabalarına rağmen, günümüzü tarif eden özelliklere; iktidarın/söylemin/ideolojinin çok-merkezli hale gelmiş olmasına bakarak, medya ile hegemonik olanın ilişkisinin göründüğü/gösterildiği basitlikte kavranamayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle de Türkiye'de de meşru/hakim kimlikler ile gayrı-meşru/muhalif kimlikler arasındaki mücadeleye -söylemselin alanında verildiğinde- çok çeşitli hegemonik/söylemsel eklemlenmelerin mümkünlüğü ihtimali gözönünde tutularak bakılması gerekmektedir. Başka deyişle tarafların kullandıkları silahın/dilin niteliği nedeniyle söylemselin alanı; kimseye -iktidar edenlere de- üzerinde ilanihaye mülkiyet izni vermeyen *"sahipsiz topraktır" (no mans land)*. Bu da bizi, Türkiye'deki medya-hegemonya ilişkisi ile medyanın söylemler mücadelesindeki taraflılığına ilişkin bu çalışmayı bir "sonsöz" ile bitirebilme ehliyetinden alıkoyar. Böylece belki de bir "sonsöz" yerine geçmek üzere sadece, hakim olanlar karşısında direnmenin mümkün olduğuna dair bir umuttan sözetmek gerekecektir.

KAYNAKÇA

Aksamaz, A.İ (1995) "Kafkasya Kökenli bir Topluluk Lazlar", *Birikim* (71/72):128-138.

Alankuş-Kural, S. (1995) "Yeni Hayali Kimlikler ve Yurttaşlar Demokrasisi", *Birikim* (71/72): 86-101.

Anderson, B. (1993) *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev.İ. Savaşır, İstanbul: Metis.

Arendt, H. (1994) *İnsanlık Durumu*. Çev. B.S.Şener, İstanbul: İletişim.

Baudrillard, J. (1991) *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*. Çev.O.Adanır, İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Z. (1990) "Modernity and Ambivalence", M.Featherstone (der.) *Global Culture*. Londra: Sage, s.143-169.

Bell, D. (1988) *The End of the Ideology*. Cambridge: Harvard University Press.

Coward, R. ve Ellis, J. (1985), *Dil ve Maddecilik*. Çev.E.Tarım, İstanbul: İletişim.

Curran, J., Gurevitch, M. ve Woollacott, J. (1991) "İletişim Araçları Üzerine Çalışma", çev. M.Özbek, *Yıllık 1989/1990* (A.Ü.Basın-Yayın Yüksek Okulu), s.229-253.

Dahlgren, P. (1991) "Introduction", P.Dahlgren ve C.Sparks (derl.), *Communication and Citizenship: Journalism and the Public Sphere in the New Media Age*. Londra: Routledge, s.1-24.

_____ (1994) "The Media, the Public Sphere and the Horizon of Civil Society", Birinci Avrupa Film ve Televizyon Çalışmaları Konferansında Sunulan Tebliğ. *(Turbulent Europe: Conflict, Identity and Culture, EFTSC'94)*, Londra, İngiltere.

Danzikyan, Y. (1995) "Bu memleketin Evlatları..." , *Birikim* (71/72):147-150.

d'Entréves, M.P. (1992) "Hannah Arendt and Idea of Citizenship", C.Mouffe (der.), *Dimensions of Ra-*

dical Democracy. Londra: Verso, s.145-168.

Featherstone, J (1991) *Consumer Culture and Postmodernism.* Londra: Sage.

Fiske, J. ve Hartley, J. (1978) *Reading Television.* Londra: Routledge.

Fiske, J. (1982) *Introduction to Communication Studies.* Londra: Methuen.

_____(1987) *Television Culture.* Londra:Routledge.

Fraser, N. (1992) "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", C.Calhoun (der.), *Habermas and the Public Sphere.* Londra: MIT, s. 109-142.

Friedman, J. (1990) "Being in the World: Globalization and Localization", M.Featherstone, *Global Culture.* Londra: Sage, s. 311-327.

Golding P. ve Murdock, G. (1991) "Culture, Communications, and Political Economy", J.Curran, M.Gurevitch (derl.) *Mass Media and Society.* Londra: Edward Arnold, 15-32.

Göle, N. (1991) *Modern Mahrem.* İstanbul: Metis.

_____ (1993) "Liberal Yanılgı". *Türkiye Günlüğü* (24):12-17.

Gramsci, A. (1991) "Culture and Ideological Hegemony", J.C. Alexander ve S. Seidman (derl.), Culture and Society, Cambridge: Cambridge University Press, s.47-53.

Gürbilek, N. (1992) *Vitrinde Yaşamak.* İstanbul: Metis.

Habermas, J.(1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiery into a Category of Bourgeois Society.* çev. T.Burger, Cambridge: Polity Press.

Hall, S. (1980), "Encoding/Decoding" , S.Hall vd. (derl.), *Culture, Media and Language,* Essex: The Anchor Press, s.128-138.

_____ (1981) "Cultural Studies:Two Paradigms" R.Collins vd. (derl.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader.* Londra:Sage, s.33-47.

_____(1990) "The Meaning of New Times", S.Hall ve M.Jacques (derl.), *New Times: The Changing Face of Politics in 1990s.* Londra: Lawrence and Wishart, s.116-136.

_____ (1991a) "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", A.D.King (der.), *Culture, Globalization and the World System.* Londra: Macmillan, s.19-40.

_____(1991b) "Old and New Identities, Old and New Ethnicities", *Culture, Globalization and the World System.* Londra:Macmillan, s.41-68.

_____ (1994a) "İdeolojinin yeniden keşfi: Medya çalışmalarında baskı Altında tutulanın Dönüşü", çev/der. M.Küçük, *Medya, İktidar ve Demokrasi,* Ankara: Ark, s.57-103.

_____(1994b) "Kültür,.medya ve İdeolojik Etki", çev/der. M.Küçük, *Medya, İktidar ve Demokrasi,* Ankara: Ark, s.169-209.(

Herman, E. ve Chomsky, N. (1988), *Manufacturing Consent.* New York: Pantheon.

İnal, A. (1995) "Kültürel çalışmalar ve izleyici Sorunu Üzerine", *Kıram* (8):59-74.

Jameson, F. (1992) *Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Mantığı.* çev. N.Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Keane, J. (1984) *Public Life and Late Capitalism.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Kellner, D.(1992) "Popular Culture and Construction of postmodern Identities", S.Lash ve J.Friedman (derl.), *Modernity and Identity.* Oxford, Cambridge: Blackwell, s.141-177.

Kielwasser, A.P. ve Wolf, M.A.,(1992) "Mainstream Television, Adolescent Homosexuality, and Significant Silence", *Critical Studies in Communication* (9):350-373.

Laclau, E. (1989) "Politics and the Limits of Modernity", A. Ross (der.), *Universal Abondon? The Politics of Postmodernism.* (2.baskı), Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s.63-82.

Laclau, E. ve Mouffe, C. (1992) *Hegemonya ve Sosyalist Strateji.* Çev. A.Kardam ve D.Şahiner, İstanbul: Birikim.

Mardin, Ş. (1966) "Opposition and Control in Turkey", *Government and Opposition* 1(3):375-387.

Melucci, A. (1991) "Toplumsal Hareketler ve Gündelik Yaşamın Demokratikleşmesi", *Birikim* (24): 55-62.

Mouffe, C. (1992) "Democratic Citizenship and Political Community", C. Mouffe (der.) *Dimensions of Radical Democracy.* Londra: Verso, s.225-239.

Öncü, A. (1994) "Packaging Islam: Cultural Politics on the Landscape of Turkish Commercial Television", *New Perspectives on Turkey.* (10):13-35.

Robertson, R. (1990) "Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept", M. Featherstone (der.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity.* Londra: Sage, s.15-30.

Scannel, P., Schlesinger, P. ve Sparks, C. (1992), "Introduction", P.Scannel vd. (derl.) *Culture and Power,* Londra: sage, s.1-14.

Şahin, H. ve Aksoy, A. (1993) "Global media and Cultural Identity in Turkey", *Journal of Communication.* 43(2):31-40.

Thompson, J (1992), *Ideology and Modern Culture.* (2.baskı), Cambridge: Polity Press.

Tuncel, H. (1994) "Bab-ı Ali'den İkitelli'ye" , *Birikim* (64):30-38.

van Dijk T. A. (1993) "Principles of Critical Discourse Analysis", *Discourse and Society.* 4(2):249-283.

_____(1994) "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", çev/der. M.Küçük, *Medya, İktidar ve Demokrasi,* Ankara: Ark, s.271-327.

Wallerstein, I. (1991) "The national and The Universal. Can there be Such a Thing as World Culture", A.D.King (der.), *Culture, Globalization and the World System.* Londra: Macmillan, s.91-106.

Woollacott, J. (1986) "Fictions and Ideologies: The case of Situation Comedies", T.Bennet (derl.) *Popular Culture and Social Relations.* Milton Keyne, Philadephia: Open University Press, s.196-217.

The media, hegemony and representation of the other in Turkey

From the mid-eighties on, induced by the dissatisfactions as its own by-product and the conditions of "new globalization", the Turkish Modernization project, has evolved into a turning point. The principal characteristics of the present point are identity crisis and hegemony crisis generated by the former. In the whole process of modernization, for the sake of building a nation-state, those who had been oppressed as potantial enemies to the Republican regime have presently returned to public and political sphere with their re-discovered or re-defined identities. The identity proliferation, resulting from the defiant expressions of the differences by opponent identities in public domain, has made the rulers to acknowledge that the political/social consent is at stake. Thus, to tackle the issue, the dominant discourse should necessarily be revised with a view to rearticulating the opponent discourses.

If judged by the severity in their returns, the challenges threatening the power holders in Turkey are presently political/radical Islam and Kurdish nationalism. Also depending on the changes within the dominant class composition, there are attempts to re-construct the dominant discourse to cover these two opponent discourses. These attempts have led the dominant discourse to expand even to cover liberal pluralistic/inclusive line. Consequently the public sphere has turned out to be a struggle platform where the dominant and the opponent/counter discourses interface. On this platform, the mainstream mass media has proliferated and diversified and taken their stand on the side of the ruling bloc.

The objective of the study is picture the partiality of mainstream mass media in the struggle between the dominant and opponent/counter discourses. To this end, firstly, the way of portraying religious/sexual/ethnical etc. all *otherness* by TV stations has been evaluated. Secondly, a discourse analysis of the TV serials, about the veiled woman as *Islamic otherness* and the Kurds as *ethnic otherness* who are considered, by a part of the ruling bloc and some media elite as two serious threats to the national and territorial unity of the country, has been made. The analysis is based on the premises which determine my approach to the mass media, hegemony and discourse. The premises are derived from the

criticism of the classic Marxist media theorists and from the re-readings of the studies by the Cultural Studies School through the post-structuralist texts on hegemony and discourse. The premises that establish the problematic frame of the study are as follows: first of all, the political/social power of today is multi-centralized therefore, the struggle for hegemony over the media is more important than ever. However, the media should not be considered as an apparatus controlled only by the dominant classes. Secondly, due to the open-ended horizon of discursive possibilities, the role of the communication media in re-production of the meanings should not be exaggerated. In other words, the media messages become multi-accentutated through the stages of production, dissemination and reception of the meanings.

In the discourse analysis of the TV channels concerning the religious and *ethnic others*, despite the premises that political/social power and discourse in general sense are both multi-centralized, the dominant classes/discourses and TV as a mainstream communication media have all been taken as "center" to our explanations. Therefore, the study approaches to the relationship between media-hegemony-discourse from the standpoint of dominant classes, so that the arguments derived have such a reservation that the opponent/counter power centers and the audience are neglected.

Within the scope of above premises and reservations; one can argue that the way the news media in Turkey treats the other is proportionate to the severity of the accompanying threat. However, with the increase in the number of private TV channels, as an alternative to the state-run TV stations controlled by the Republican flank of the ruling block, some indications of a new tolerant/inclusive tendency have been observed within the dominant discourse. Nevertheless, one can hardly expect such a tendency to become dominant, even if it is to rise, nor can one consider it as a genuine herald of a democratic-pluralist discourse. Consequently, one may only argue for the time being that the result of the mass-mediated discourse struggle would be determined not only by the dominant discourses and the mainstream media standing by them but also the opponent public/discourses and opponent media -or their struggle for the penetration into the mainstream media- all together.

Yazılı basın haberlerinde "yapısal" yanlılık sorunu

*Ayşe İnal**

"Popüler basının betimleyici dili politikadan tamamen arınmış değildi. Politika belli bir kapıdan içeri sızdı: bu da dışarıdan yönlendirilen bir tahrik teması oldu. Yıllardır muhafazakar görüş tarafından savunulan iki özellik kalabalıkların usdışı davranışlara ve yönlendirilmeye açık oluşlarıydı."

"...(haber) 'biz/onlar' ikiliğini önerir, bu karşıtlık içinde sıradan insanlar, sapkın bir dış grup tarafından terörize edilen mağdurlar konumundadır."

Yukarıdaki iki alıntı okuyucuda yakın geçmişte ülkemizde yaşanan olayların basında sunumuna yönelik bir eleştiriyi çağrıştırabilir. Oysa her ikisi de İngiliz basını üzerine yapılan farklı iki çalışmadan alıntılandı. Birincisi Murdock ve Hansen'den (1985, 250) diğeri ise Fowler'dan (1991, 140). Basında sunumu sözkonusu olan olaylar da birbirinden farklı. Birincisi bir hafta süren gençlik protestolarının sunumuna ilişkin bir çalışmadan ikincisi ise maden işçilerinin grevi ile ilgili haberlere ilişkin bir başka çalışmadan. "Dış mihraklar", "tahrik", "kolayca doldurusa gelen kalabalıklar" ve "provokatörler" Batı basını tarafından da sıkça tekrarlanan temalar... Bunlar Türk basınında da, tanımlanması güç, nedenleri belirsiz ve sonuçlarından oldukça korkulan olayları belli bir çerçeveye oturtmak amacı ile çokca kullanılan kavramlar.

İstanbul'da Gazi mahallesinde kahvelerin taranmasının sonrasında çıkan olayların sunumu sırasında basında sıkça kullanılan iki kavram "provokasyon" ve "dış mihraklar" oldu. Olayların sunumunda basın, haberde olay ve yorumun birbirinden ayrılması gerektiği yolundaki profesyonel ilkeyi açık biçimde ihlal etmedi denilebilir. Olayların büyümemesi, çatışmaların alevlendirilmemesine yönelik "toplumsal sorumluluk" anlayışı da yine en azından önde gelen basın

(*) Dr. Ayşe İnal A.Ü. İletişim Fakültesi Öğretim Üyesidir.

kuruluşları tarafından benimsendi. Sonunda haberlerde ortaya çıkan çerçeve şu oldu: "Olaylar birtakım provokatörlerin işi ve onları yönlendiren birtakım dış mihraklar, dış güçler var..." Kolayca yönlendirilen kalabalıklar ise bu kişilerin adeta dolduruşuna gelip, arkalarından sürükleniyorlar. Kalabalıkların kolayca yönlendirilebileceğine ilişkin yaygın kanı yalnızca Türkiye'de değil, Batı basınında da olayların çerçevelenmesinde çokça kullanılan bir dayanak olarak karşımıza çıkıyor.

Basın bu çerçeveleri (*frames*) oluştururken çoğunlukla haber kaynaklarının durum tanımlarına dayanıyor. Bu çerçeveler bir kez kurulunca daha sonra ortaya çıkan benzer olaylara da uyarlanıyor ve bir süreklilik kazanıyorlar. Bu tarz bir haberciliğin nasıl gelişip yerleştiğini anlamak için öncelikle gazetecilerin günlük pratiklerine ve profesyonel ideolojilerine bakmak gerekli. Diğer yandan, medyanın ekonomi politiği, bize, üretim pratiklerindeki yapılanmayı içine yerleştirebileceğimiz geniş haritayı sunuyor. Çerçevelerin oluştuğu bağlam bu saydığımız unsurlar; bunların kurulduğu yer ise haberin dili ve söylemi.

Haber medyası üzerine yapılan çalışmaları odaklandıkları konular açısından iki gruba ayırmak mümkün. Bunlardan birincisi haber üretim sürecini, ikincisi ise haber metinlerini inceleyen çalışmalar. Haber üretim süreci üzerinde yapılan çalışmalar incelendiğinde ise iki yönelim ayırdediliyor. Bunlardan ilkini, bürokratik örgüt kuramından yararlanan çalışmalar (Sigelman, 1973; Bowman, Johnstone, Slawki, 1976; Wilhoit ve Weaver, 1986), ikincisini ise fenomenolojist yaklaşımı benimseyerek haberi gerçekliğin bir inşası olarak ele alan araştırmalar (Tuchman, 1978a, 1978b, 1983; Molotch ve Lester, 1988; Fishman 1988) oluşturuyor (Shudson, 1989; İnal, 1993). Medyanın toplumsal konumunu Marksist yaklaşımla ele alan çalışmalar arasında sayabileceğimiz araççı yaklaşım ve ekonomi politik yaklaşım içinde ise sırasıyla ya medya kuruluşlarını elinde bulunduranların yönetici sınıf üyesi olduklarını göstermeye yönelik çalışmalar, ya da kapitalist ekonominin dinamikleri açısından medya kuruluşlarını inceleyen çalışmalar yapılmış ve bu yaklaşımların her ikisinde de haber üretim süreci ve gazetecilerin günlük pratikleri gözardı edilmiştir (Murdock, 1980).

Haber metinleri üzerinde yapılan çalışmalarda ise yine iki farklı kuramsal yaklaşımın varlığından sözedilebilir. Bunlardan ilki profesyonel gazetecilik ideolojisi içinde varolan temel ilkeleri sorgulamaksızın, haberi, bu ilkeleri kriter alarak inceleyen çalışmalardır. Bu araştırmalarda, içerik çözümlemesi tekniği uygulanarak, haber metinlerindeki "yanlılık" sergilenmeye çalışılmıştır. Burada yanlılıkla kastedilen, basın kuluşlarının "siyasal" tarafgirliğidir. İçerik çözümlemelerinin temel amacı, bu taraflılığı sergileyip gazetecileri "nesnel" haber yazmaya davet etmek, böylece çoğulcu demokrasilerde basına atfedilen konumu pekiştirmektir. Haberde yanlılığı "siyasal" taraflılıktan farklı olarak daha genel ve bütünsel bir yaklaşım içinde ele alıp "yapısal yanlılık sorunu" üzerinde duran araştırmalar ise İngiltere'de 1970 sonrasında gelişmeye başlamış ve

bu çalışmaların gelişmesinde GUMG (Glasgow Üniversitesi Medya Grubu) ve CCCS (Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi) itici bir rol oynamışlardır. Araştırmacılar Yeni Sağ'ın İngiltere'de toplumsal rızayı sağlamasında, diğer bir deyişle siyasal meşruiyetini kurma süreci içinde haber medyasının oynadığı rol üzerine odaklanmışlardır (Hall, vd., 1978; GUMG, 1976, 1980, 1982; Murdock ve Hansen, 1985). Son yıllarda dilbilim kökenli araştırmacılar da sözü edilen son yaklaşıma katkılarda bulunmuşlardır (Van Dijk, 1988a, 1988b; Fowler, 1991).

Uzun yıllar boyunca haberde yanlılık siyasal bir görüşü -açık veya örtük- savunma biçiminde anlaşılmış ve özellikle yazılı basın üzerine yapılan içerik çözümlemelerine konu olmuştur. Partilere eşit yer ayırma yanlılığın giderilmesi için bir çözüm olarak görülmüş ve "dengelilik" ilkesine uyulduğu takdirde basının tarafsızlığını koruyabileceğine inanılmıştır. Ayrıca çeşitli haber kuruluşlarının yayın politikalarının örgütsel kontrol ve hiyerarşik karar alma süreçleri dolayımı ile gazetecilerin özerkliklerini sınırlandırdığı ve bu politik yanlılık taşıyan sunumların ortaya çıkmasında etkili bir faktör olduğu görüşü benimsenmiştir. Haber üretim sürecini bürokratik örgüt kuramının yaklaşımı ile ele alan araştırmalar, içerik çözümlemesi ile yanlılığı sergilemeyi amaçlayan çalışmaların bulgularını tamamlar niteliktedir. 1970 sonrasında sayılarında gözle görülür bir artış olan eleştirel haber çalışmalarında ise yanlılığın siyasal bir görüşü savunmayı aşan yönleri olduğu ve farklı yayın politikalarına sahip çeşitli basın kuruluşlarının, temelde, farklılıktan çok ortak bir paydada birleştikleri ve bunun da haberde yapısal bir yanlılık olarak açığa çıktığı savunulmuştur (Hackett, 1985). Bu çalışmalarda yapısal yanlılıktan kastedilen tüm haber kuruluşlarının günlük pratikleri içinde güç/iktidar sahibi kurum ve kuruluşların ürettikleri durum tanımlarını yeniden kurmaları olgusudur. Siyasal, ekonomik, askeri ve sembolik seçkinlerin söylemleri, haber metinleri dolayımı ile meşruiyet kazanmakta ve varolan toplumsal yapıya yönelik rızanın oluşumunda etkili olmaktadır.

Haberde, olay/yorumun (*fact/opinion*) birbirinden ayrılması ve haberin olaya ilişkin (*factual*) olması gerektiği yolundaki yaygın görüş -ki bu profesyonel bir norm ve sunuma ilişkin bir haber değeri olarak ortaya çıkmakta-, gazeteciler arasında "Eğer olaya ilişkin kişisel düşüncemizi açık bir dille habere katmazsak, nesnel bir bakış açısıyla gerçeği yansıtabiliriz" kanısının kabul görmesini beraberinde getirmiştir. Bugün Türk yazılı ve görsel basın haberciliğinin kendisini nasıl gördüğüne ilişkin örnekler pek çok. Haber programlarının sonunda "Gerçekleri izlediniz" diyen televizyon kuruluşları "Haberlerimizde asla yorum vermiyoruz" diyen gazeteler, kendilerine okuyucu ve izleyici çekmek için, profesyonel gazetecilik ideolojisine olan sadakatleri konusunda birbirleri ile yarışmaktalar.

Bu anlayışı benimseyenlerin, tarafsız ve nesnel gazetecilik anlayışları içinde yorum olarak neyi kastettikleri açık. "Ben böyle düşünüyorum" ifade biçiminin habere girmemesi, diğer bir deyişle haber metinleri içinde birinci tekil şahısa

dayanan anlatımın kullanılmaması, tarafsız sunumun sağlanması için yeterli bir koşul olarak görülmekte. Oysa gazeteciler böylesi anlatım biçimlerinden kaçınarak da pekala\"yorum" yüklü, "taraflı" ve hiç de "nesnel" olmayan haberler yazabilmekteler. "Nesnellik", kökeni 19. yüzyılın başına dek uzanan ve basının siyasal partilerden kopup, ticari bir işletmeye dönüşmesi süreci ile birlikte gelişen bir ilke. Nesnellik ilkesi 19. yüzyıl boyunca tekrar tekrar tanımlanarak 1920'lerde bu günkü anlamına kavuşmuş (Tuchman 1978). Pek çok akademisyen, gazetecilerin "bilim adamları gibi" inceledikleri (hakkında haber yazdıkları) olaylara nesnel yaklaşmaları gerektiğini vurgulamış (James, 1991). Pozitivist bilgi kuramından ödünç alınan bu kavram profesyonel gazetecilik ideolojisinin mihenk taşını oluşturmakta.

Habere yorum katmadıklarını, nesnel ve tarafsız habercilik yaptıklarını savunan çok sayıda yayın kuruluşunun ürettiği metinlerde bu iddialarla çelişen bir dil ve söylem görmek mümkün. Basının profesyonel normları, bir yandan dengeli haber yazmak adına kaynakların durum tanımlarını haberlere taşırken ve haberler dolayımıyla halkın sesine ve sözüne dönüştürürken, diğer yandan belli bir dil eleştirisini de tamamen dışlar gözüküyor. Dil, olayları bir cam saydamlığı ile içinden geçiren bir ortam; "kitle iletişim araçları" da olayları (toplumsal "gerçekliği") bir ayna parlaklığı ile yansıtan araçlar olarak görülüyor. Bu ayna metaforu, gerek liberal anlayışı benimseyen iletişim kuramcıları tarafından gerekse ortodoks Marksistler tarafından uzun zaman kabul görmüş ve "kitle iletişim araçları"nın rolünü açıklarken bir referans çerçevesi oluşturmuştur. Ayna, liberal kuramcılar için "toplumsal gerçekliğin", diğerleri içinse "kapitalist sınıf çıkarlarının" yansıtıcısı olmuştur.

Oysa dil, bir cam şeffaflığı ile anlamları bir kişiden diğerine aktarmaz. Dolayısıyla kitle iletişim araçları da, bir prizmadan ışığın geçmesinde olduğu gibi, üzerinde haber yazılan olayları kırar (*refract*), diğer bir deyişle yeniden kurar. İçinde yaşadığımız dünya hakkında söylenen her söz, her düşünce, dilin dolayımını gerektirir ve uzlaşımsal bir gerçek, mutlak bir nesnellik, tarafsızlık aslında olanaksızdır. Yapısalcı dil biliminin babası sayılan Saussure, "gösterge" -gönderge ikiliğini ortaya getirerek, gerçekliği ontolojik bir sorun olarak yani göndergeye ilişkin bir sorun olarak ele almamızın kapılarını da açmıştır. Ayrıca dil dizgesini (*langue*), sözden (*parole*) ayırarak yapısalcı ve yapısalcılık sonrası dil tartışmalarının çıkış noktası olan tartışmaları ortaya getirmiştir. 1980 sonrasında İngiltere'de gelişen kültürel çalışmalar, medya metinlerini ele alırken Saussure'u "ayakları üzerine oturmaya çalışan" (Fiske, 1991; 36) Volosinov ve Bakhtin'in, burjuva gerçekliğinin dil içinde nasıl kurulduğunu tartışan Barthes'ın (Ellis ve Coward, 1979), ve söylemlerin, söylemsel formasyon içine demir atmış olduğunu vurgulayan Pecheux'un (Hall, 1982) görüşlerini, Althusser'in, daha çok da Gramsci'nin ideoloji sorununu ele alış biçimleri ile birleştirerek medya metinlerini incelemişlerdir.

Haber, dili kullandığı ve dil de tarafsız olamayacağı için tarafsız olamaz, yoksa gazetecilerin kendilerini tutup kişisel yorumlarını yazmamayı beceremediklerinden değil. "Provokasyon", "dış mihraklar", "dış güçler" düzanlamlarına ilişkin uzlaşımın olmadığı, farklı vurgular taşıyan sözcüklerdir. "Gazi mahallesinde yaşanan olaylar dış mihrakların provokasyonunun sonucunda ortaya çıkmıştır." yolunda, basının akredite kaynaklarınca üretilen bir çerçeve, basın tarafından ister tırnak içinde alıntılansın, ister tırnaklar atılıp halkın sesine sözüne dönüştürülsün, her iki durumda da provokatörlerin, dış mihrakların kimler olduğu sorusu yanıtsız kalmaktadır. Bu anlatımla neyin kastedildiğinin anlaşılması, ancak varolan siyasal söylemlerin içine bu sözcüklerin yerleştirilmesi ile mümkündür ve bu yapıldığında farklı söylemler içinde aynı sözcüklerin farklı vurgular taşıdıkları görülür. Kimileri için provokatörlerden kastedilen kontrgerilla, kimileri için halkın içine sızmış PKK militanları, kimileri için yine halkın içine sızmış "dinazor komünistler", kimileri için ise polisin içine sızmış başka unsurlardır.

Bu sözcükler kullanıldığında, kamuoyunda yapay bir oydaşma yaratılmakta, sözcükler değildiğinde ise siyasal söylemler içinde çok farklı anlamlandırmalar ortaya çıkmaktadır. Bu tartışma bizi gazeteciler ve kaynak kişi ve kuruluşların ilişki biçiminin nasıl yapılandığı ve habere yansıdığı sorununa geri götürmekte. Bu belirsiz ve istenen yöne sürüklenen sözcükler, gazetecilerin kaynaklardan bağımsız, bütünüyle özerk bir konum içinde olayı çerçevelendirmek üzere seçtikleri sözcükler değildir. Akredite haber kaynaklarınca -olayın hemen ardından içişleri bakanlığınca, valilik ve emniyet müdürlüğünce- yapılan açıklamalar içinden çıkmıştır ve basın tarafından gerek doğrudan alıntılar gerekse olayı tanımlarken kullanılan ve çerçevelendiren kavramlar olarak kullanılmıştır. Ayrıca olayın "provokasyon" ve "dış mihraklar" kavramları ile oluşturulan çerçevesini kırmak için çabalayan basın kuruluşları ve gazeteciler de olmuş, ama bu çerçeveyi kıracak bir konuma ulaşacak alternatif oluşamamış ve yüzeysel bir sorgulamanın ötesine geçilememiştir.

Diğer yandan haber söylemi içinde konunun çerçevelenmesi, ve bu süreç içinde egemen söylemlerin inanılır (*credible*) bir konuma yerleşmesi sadece sözcüklere ilişkin (*lexical*) seçimlerle anlaşılabilecek bir süreç de değildir. Anlam aynı zamanda dilin cümle yapıları (sentaks) içinde oluşmakta, belli vurgular yapılmakta ve pekala bu yolla da habere yorum girmektedir. Ayrıca yorumu kişisel görüş olarak görmekten çok, uzlaşımsal bir kültürel süreç içinde görmek de haberin diline bakarken bizi ussal insan anlayışından, kimliği kültürel toplumsal konumu içinde belirlenmiş özne anlayışına götürür. Bir kez daha liberal bireycilik anlayışından ayrılır, söylemler ve dil içinde oluşan özne anlayışı bağlamında bir tartışma kurarız.

Hall vd. (1978) gazetecilerin "birincil tanımlayıcıların" (akredite haber kaynakları) durum tanımlarını halkın sesine ve sözüne dönüştüren "ikincil tanımlayıcılar" olduklarını söylerken, bu sürece işaret etmekteler. Diğer yandan med-

ya ve dil gerçekliği yansıtmaz ama kırar dendiğinde de, böylesi bir sürece işaret edilmekte. "Ben böyle düşünüyorum", yorum yazma yasağına boyun eğerken, buradaki örtük "ben" artık gazeteci olmaktan çıkıyor ve yayın organının sesi (*public voice*) oluyor. Hall vd. göre bu ses, bir yayın organından diğerine değişse bile bu yapısal sınırlar içinde bir değişiklik olmaktan öteye gidemiyor. Tarafsızlık, nesnellik, yansızlık gibi profesyonel normlara uyuluyor, ve haberde olaya ilişkin açık bir yorum yer almıyor gibi görülse de, kaynaklar, gazeteci ve (varsayılan izleyici okuyucu) halk üçgeninde oluşan kaymalar haberin içinde sürüyor (Fowler, 1991, Kunelius, 1994).

Yukarıda haber üretiminin temelde yapılanmış bir süreç olduğunu belirttik. Bu yapılanmanın bir ucu günlük pratiklerin ritmine dayanıyor, diğer ucu ise dilin olanaklarına. Bu ikisi arasında gazetecinin konumunu tanımlayan ise profesyonel meslek ilkeleri. Bu ilkeler soyut idealler olarak ortaya çıkmamış; kapitalist medyanın gelişmesi süreci ile birlikte habercilik işine ve habere bir tanım getirme çabasının doğal bir sonucu. Bu açıdan ekonomik liberalizm ve siyasal liberalizm ile birlikte büyüyüp serpilen ilkeler.

Haberin söylemi

"Haberin söylemi el altında bulunan söylemlerin bir ürünüdür" diyen van Dijk iki şeye işaret etmekte. Birincisi haber metinlerinin kendilerine özgün bir söylemi vardır. İkincisi haberin söylemi kaynak kişi ve kuruluşların söylemlerinden ayrı olarak düşünülemez, ancak üretildiği koşullar yani bağlamı içinde anlaşılabilir. "Haberin söylemi nedir?" diye sorduğumuzda, dönüp dolaşıp varacağımız nokta, kaynak kişi ve kuruluşlarca üretilen durum tanımlarının haber üretim sürecinde nasıl olup da haberin söyleminin içine yerleştikleri ve burada inanılırlıklarını kurdukları sorunu. "Toplumda siyasal söylemler nasıl yeniden üretilir, yaygınlık kazanır ve bir oydaşmaya dönüşür?"; diğer bir deyişle yönetenler hegemonyalarını nasıl kurarlar sorusunu sorduğumuzda ise, bunu sorunun bizleri ilk götüreceği yer yine haber metinlerinin yapısal yanlılık sorunu oluyor.

Toplumda varolan söylemlerin üretildiği tek yer haberler değil kuşkusuz. Üstelik haberler diğer medya metinleri ile metinlerarası bir okumayı da mümkün kılacak bir söylemsel yapı taşımakta. Yine de haberlerin, diğer medya metinlerinin dışında onlara genellenemeyecek özellikler taşıdığını yadsıyamayız. Pembe diziler metinsel yapıları içinde barındırdıkları söylemsel hiyerarşi açısından incelendiklerinde kısmen daha açık, farklı okumaları olanaklı kılan metinler olarak ele alınabilseler de (Fiske, 1987), haber metinlerinin söylemsel yapıları incelendiğinde kendilerine özgü özellikler taşıyan kapalı metinler olarak karşımıza çıkmaktalar. Haberlerin içine sızan farklı söylemler, haberin düzenlenişi içinde daha çok egemen söylemlerin öne çıkması ve metnin bu söylemler çevresinde kapanması ile sonuçlanmakta. 1970 sonrasında yapılan pek çok çalışma haber

metinlerinin egemen söylemler çevresinde nasıl kapandığını sergileyen çalışmalar (Hall vd. 1978; GUMG, 1982; Murdock ve Hansen, 1985; Elliot, Murdock ve Schlesinger, 1986; van Dijk, 1988b; Fowler, 1991; GUMG, 1993; Hackett ve Zhao, 1994; Fang, 1994). Bu kapanmanın nasıl ortaya çıktığını daha iyi anlamak istiyorsak haber metinlerine daha yakından incelememiz gerekiyor.

Yukarıda haberin tarafsız ve nesnel olma iddiasının olanaksızlığından sözederken bunun iki temel sorunla ilişkili olduğuna değinmiştik. Bunlardan birincisi haberin hazırlanma sürecinde kaynak kişilerle kurulan ilişkilerdi, ikincisi ise haberin kullandığı dildi. Bunlardan birincisine ilişkin olarak haberin zamana karşı üretilen bir ürün ve bu zamana karşı üretimde profesyonel normlar dolayımı ile kurulan bir metin olduğunu söyleyebiliriz. Bu uzlaşımsal kod diğer yandan haberi kapalı metin haline getirmekte.

Haberin dili ise bizi daha karmaşık bir soruna götürüyor. Haber bir yandan günlük iletişimin dilini kullanıyor yani Türkçeyi. Bununla sınırlı kalmıyor, medyanın olanaklı kıldığı tüm kod sistemini de içinde barındırıyor. Sorunu böyle ortaya koyduğumuzda farklı iletişim araçlarının farklı kodlar dolayımı ile anlam ürettiklerini görüyoruz. Örneğin yazılı basın sadece konuşma dilindeki sözcükleri ve cümle yapılarını kullanmakla sınırlı kalmıyor, her gazetenin ve her sayfa düzeninin kendine özgü bir sentaksı var. Bir gazete sayfasının sentaksını büyük puntolarla basılan başlıklar, farklı puntolarla basılan alt başlıklar, fotoğraflar ve sayfa düzeni oluşturuyor. Televizyonda yer alan haber metinleri içinde ise günlük Türkçeye ek olarak, tonlama, görsel metin, kaynak kişilerin doğrudan anlatımları vb. yer alıyor. Anlam yanlız kullanılan günlük dil dolayımı ile değil ama farklı araçların kullandıkları özgün kodlar, diğer bir deyişle araçların semiyotiği içinde oluşuyor.

Burada farklı araçların farklı kodlar dolayımı ile anlam oluşturdukları ve farklı biçimlerde toplumsal "gerçekliği" kırdıkları diğer bir deyişle yeniden kurdukları olgusunu şimdilik bir tarafa bırakıp, haberin, söylemi içinde, nasıl olup da egemen söylemler içinde yapılan durum tanımlarına ayrıcalıklı ve inanılır bir konum kazandırdığı sorununa geri dönecek olursak, analitik bir kavramsallaştırmanın gereği ortaya çıkıyor. Bu tarz bir analitik bakış açısının araçların farklı özelliklerine duyarlı olması gerekli. Bu yazıda biz yazılı basın haberciliğinin söylemi üzerinde durmayı yeğledik. Bu seçimin temel nedeni ise elimizdeki görgül verilerin Türk yazılı basın haberciliğine ilişkin çıkarsamalara dayanak oluşturması. İlerde televizyon haberciliğine ilişkin yapılacak sistematik bir inceleme bu haberleri söylemsel açıdan değerlendirmemizi mümkün kılabileceği gibi, yazılı ve görsel basın arasında farklılıktan çok benzerlikler olduğu iddiasına da dayanak oluşturacaktır.

Her gün, dünyanın çeşitli yerlerinde milyonlarca olay ortaya çıkıyor ve bunların ancak çok sınırlı bir kısmı haber üreten kuruluşlara ulaşıyor. Sınırsız sayıda olay arasından nasıl bir seçim yapılıyor ve ancak bir kısmı habere dönüşü-

yor? Gazeteciler arasında "haber kokusu almak" diye adlandırılan bir beceriden söz edilir. "Haber kokusu almak" bir yandan da haber değerlerini içselleştirmeye ve bu değerler aracılığı ile bir seçim işini yapmaya işaret eder. Olayın sıklığı (*frequency*), yoğunluğu (*intensity*), anlamlılığı (*meaningfulness*), uyumu (*consonance*), beklenmedikliği (*unexpectedness*), sürmesi (*continuity*), elit ülke ve kişilere atıfta bulunma, kişisellik ve olumsuzluk, sıklıkla üzerinde durulan ve kabul gören haber değerleridir (Galtung ve Ruge, 1988). Haber değerleri bir yandan evrensel bir uzlaşımı yansıtırken diğer yandan kültürel farklılıkları da içinde barındırıyorlar.

Haber değerleri haberi tanımlarken sayılıp dökülse de aslında bu değerler ortaya çıkmış bir pratiğin adeta kendini haklılaştırması gibidir. Yani, elit kişiler haber değerine sahip olduğu için takip edilmezler; zamansal ve mekansal sınırlamalara karşı haber üretmenin zorlukları sonunda gazetecileri bu kaynak kişi ve kuruluşlara bağımlı kılmış ve bu süreç içinde haber değeri oluşmuştur. Yukarıda fenomenolojistlerin çalışmalarına değinirken bu oluşumdan sözetmiştik. Gazetecilerin koku alma yetenekleri aslında zannedildiği kadar haber seçimini belirleyici bir süreç değildir demek istiyoruz. Basın mesleğinde senelerin geçmesi ile geliştiği belirtilen bu yetenek diğer yandan bu seneler boyunca kaynaklarla kurulan ve güvene dayanan ilişkileri yansıtır. Akredite haber kaynakları ile gazeteciler arasında kurulan bu ilişkiler habere nasıl yansır?

Van Dijk haberin söylemini incelerken mikro ve makro yapılar arasında analitik bir ayrımın yararına işaret etmekte (1988a). Gazete haberlerinde haberin makro yapılarını oluşturan başlık ve alt başlıklar, fotoğraf ve ayrı puntolarla basılan spotlar ve haber girişleridir (*lead*). Ayrıca haberde belli temaların birbirini izlemesi ile oluşan tematik yapı ve bu temaların içine yerleştiği şematik yapı da makro yapısal özellikler arasında. Haberin mikro yapısını ise sözcük (*lexical*) seçimleri ve cümle yapıları (sentaks) oluşturmakta. Ayrıca ardarda sıralanan cümlelerin arasında kurulan ilişkiler (*local coherence*), haberin ikna yolları (retorik) yine mikro yapısal özellikleridir. Yazara göre haberin söylemi, mikro ve makro yapısal özelliklerin bir bütünüdür ve ancak haberin üretim süreci ve alımlanma süreci ile birlikte ele alındığında anlaşılabilir (Kintsch ve van Dijk, 1978; van Dijk, 1988a).

Van Dijk, haberin şematik yapısının arkaplan (*background*) bilgisi, bağlama ilişkin bilgiler (*contextual information*), aktörlere ilişkin bilgiler, ana olay, sonuçlar ve yorumlardan oluştuğunu vurguluyor. Ve ekliyor, her haber metninde tüm bu şematik kategoriler yer almayabilir. Haber metni içinde geleneksel öykülemenin dışına çıkılır. Habere, olaya ilişkin herhangi bir kaynaktan yapılan alıntının başlığa çıkarılması ile girilebilir. Üstelik kimi zaman bu alıntı tırnak işaretleri kullanmaksızın da verilebilir. Haber kaynak kişinin durum tanımını bir anda halkın sözüne, dileğine, yorumuna dönüştürebilir.

Diğer yandan arkaplan ve olayın bağlamına ilişkin bilgiler pek çok haber

metninde ya yoktur, ya da yok denecek kadar azdır. Bu kıtlık, haber olan olayın bağlamından koparılıp tipleştirilmesi ve benzer olayların daha önce sunumu sırasında içine oturtuldukları çerçevelerin -çağrıştırılıp- yeniden kullanılması ile sonuçlanır. Gösteri yürüyüşleri, grevler olayın aktörlerinin amaçlarından yalıtılıp tipleştirilir ve "Gösteriler ve çatışma", "Grevler ve hayatın aksaması" gibi çerçeveler kolayca her yeni olaya uyarlanır. Yazının girişinde verdiğimiz güncel örneğe geri dönecek olursak "dış mihrakların provokasyonu", bugüne dek farklı olayların ortak çerçevesini kurmada anahtar olan sihirli sözcüklerdir. Ama yine belirtelim ki bu sihirli sözcüklerin çoğu kaynak kişilerin söylemleri içinde ortaya çıkıp haber metinlerine girerler.

Haberlerde arkaplan ve bağlama ilişkin bilginin yetersizliği ve kimi zaman da hiç yer almaması çeşitli araştırma bulgularınca desteklenmekte. Böyle olunca haber öyküsü içinde daha çok ana olay ve sonuçlarına ilişkin bilgilere ve buna ek olarak haber kaynaklarının olaya ilişkin yorumlarına daha çok yer verilmekte. Türk yazılı basınına ilişkin olarak bu durum bulgularımızca da desteklenmekte. Aşağıda bu bulgulara daha ayrıntılı bir biçimde yer vereceğiz.

Söylemin mikro yapısı açısından ise retorik özelliklerine, sözcük seçimlerine, sentaks ve cümleler arasındaki ilişkilere değinmiştik. Bunların arasında şimdiye dek yapılan eleştirel haber çalışmalarında en çok üzerinde durulan sözcük seçimleri ve cümle yapıları olmuş. Toplumda var olan güç/iktidar ilişkilerinin yansıdığı en çarpıcı yer de yine sözcük seçimleri. Çok sayıda araştırma (Hall vd., 1978; GUMG, 1982; Hansen ve Murdock, 1985; Fowler, 1991; Fang, 1994) İngiltere'de Thatcher'ın Yeni Sağ ideolojisinin oydaşmaya dönüşmesinde ve ekonomik kriz ile birlikte ortaya çıkan siyasal hegemonya krizine çıkış arayışları içinde haberlerin oynadığı aracı role işaret etmekte. Basında olaylar ele alınırken hukuk ve düzen (*law and order*) teması işlenerek güçlü bir devlet ve polis gücünün haklılaştırılmasında haberlerin kamuoyunu oluşturmada oynadığı aracı rol, farklı çalışmalara konu olmuş. Yine etnik ayrımcılık konusunda basının haberlerde yöneticilerin durum tanımlarını ürettiği, Van Dijk'ın (1988b; 1992) Hollanda basını üzerine farklı çalışmalarında vurgulanmış. Fowler (1991), sağlık sorunlarına ilişkin haberlerde, güç/iktidar sahibi taraf olan sağlık otoriteleri ve doktorların hastalarla ilişkilerinde hastalara atıfta bulunurken kullandıkları ve onları birer "vaka" (*case*) olarak isimlendirme anlayışının haberlerdeki sözcük seçimlerine yansıyışını sergilemiş. Rakow ve Kranich, haber içinde kadınların haber kaynağı olmaktan çok bir "işaret" (*sign*) olarak temsil edildiklerini söylerken haberin maskülen (eril) bir metin olduğunu vurgulamışlar (1991). Tüm bu çalışmalarda üzerinde durulan toplumda varolan güç/iktidar ilişkilerinin yeniden üretiminde haberlerde kullanılan sözcük seçimlerinin önemi.

Sözcüklerin yanı sıra en çok vurgulanan dilsel özellik Althusser'in (1991) Devletin Baskı Aygıtı olarak isimlendirdiği kişi ve kurumların eylemlerinin pasif cümleler aracılığı ile verilmesi. Diğer bir deyişle bu kurumları sorumluluktan

arındıran bir dil kullanılması. "Üç kişi tutuklandı.", "Suçlular yargılandı." gibi anlatımlarla haberlerde sıklıkla karşılaşmak mümkün. Oysa "suçlu" ya da "zanlı" tarafın eylemleri aktif cümle yapıları ile verilmekte.

Haberin retoriği incelendiğinde karşımıza, istatistikler, sayılar kısacası bolca rakam çıkmakta. Ekonominin uzmanlık isteyen bir iş olduğu siyasetçilerin sıkça vurguladıkları bir konu (Jensen, 1987). Haber metinleri de bunu onaylıyor. Ayrı sayfalara toplanan ekonomi haberleri, sokaktaki insandan çok anlayana yönelik bir düzenleme içinde veriliyor. Gerek siyasal söylem içinde gerekse haberde ekonomik sorunlardan sözederken kullanılan rakamlar, yüzdeler vb. bu konuların uzmanlık gerektiren konular olduğu konusunda oldukça ikna edici görülüyor. Haberlerin ikna yollarından bir diğeri de -belki en önemlisi- olayın tanıkları ya da taraflarından yapılan alıntılar. Tabii bunlar da kaynaklara bağımlılığı arttırdığı gibi, gazetecilerin habere ilişkin kişisel yorumlarını katmaksızın yorum yapmanın dolaylı bir yolu oluyor. Fotoğraflar okuyucuyu kısmen de olsa olaya tanık ederken, kamera gerçeği gösterdiği iddiası ile inandırıcılığını çoktan kabul ettirmiş görülüyor.

Cümle ve cümleciklerin arasında kurulan anlam ilişkisi açısından haber metinleri incelendiğinde, açık nedensel ilişkiler çoğu kez görülmüyor. Bu açıdan yukarıda belirttiğimiz gibi haberi geleneksel öyküleme biçiminden farklı bir anlatım biçimi olarak ele almak doğru olur. Nedensel ilişkiler, ya örtük biçimde varlıklarını sürdürüyor, ya da cümlecikler arasında işlevsel bir ilişki ağı kuruluyor. Metin içinde bu anlam ilişkileri ne kadar gizlenirse, ardında yatan oydaşmaya dayanan siyasal ve kültürel yapı, belki de okuyucu tarafından o kadar ortak referans çerçevesi oluşturuyor ve yeniden kuruluyor.

Yukarıda van Dijk'ın haberin söylemi konusunda söylediklerinin bir özetini vermeye çalıştık. Türk basın haberciliğini bu açıdan değerlendirerek bir haritasını çıkarmayı amaçlayan çalışmamızın bulguları tüm bu söylenenleri destekler nitelikte. Bu çalışmanın öncesinde ise yazılı basında hangi konuların haber olduğunu görmek, bir anlamda iz sürmek istedik. Bu amaçla oldukça detaylı bir konu kategorileştirmesine giderek haberlerin bir sınıflamasını yaptık. Bu sınıflamanın bizlere farklı siyasal eğilimlerde olan haber kuruluşlarının konu seçimlerinde kayda değer farklılıklar taşıyıp taşımadığı konusunda da fikir vereceğini düşündük. Çalışmada temel varsayımımız, ne konu seçimleri açısından, ne de haberin söylemi açısından farklı basın organlarının arasında ciddi farklılıklar görülmeyeceğiydi. Bu kanı desteklendiği takdirde, basında yanılık sorununu yayın politikalarına ilişkin bir sorun olarak kavramsallaştırmak yerine, tüm yazılı basın için genellenbilecek yapısal bir sorun olduğunu iddia etmemiz mümkün olacaktı.

Türk yazılı basınında kimler ve neler haber oluyor?

Türk yazılı basın haberciliğinde kimlerin (kişi ve kuruluşlar) ve hangi olayların haber olduğunu incelemenin bizlere haber değerleri ve kaynak ilişkileri hakkında genel bir fikir vereceği kanısı ile beş büyük ulusal basın kuruluşunun, Aralık 1989, Ocak ve Şubat 1990 tarihlerinde yayınlanan nüshalarını inceledik. Çalışmada 11 temel kategori ve bunların ayrıntılı alt kategorileri oluşturularak, incelenen nüshalardaki tüm haberler sınıflandı. Her haber bir kez kodlandı. Kodlama işlemi sırasında haberin yer aldığı sayfa da gözönüne alındı. Böylece ilk sayfanın kompozisyonunda konu seçimi açısından benzerlikler olup olmadığının da sergilenmesi amaçlandı. Burada bulgulara ilişkin detaylı bir tartışmayı amaçlamadığımızdan önemli noktaları özetlemekle sınırlı kalacağız.

Çalışmada kullanılan temel kategoriler iç politika, dış politika, ekonomi, adliye, sağlık, sanat ve diğer kültürel etkinlikler, doğal afetler, hava durumu, magazin ve spor haberleri... İncelenen gazeteler ise *Sabah, Cumhuriyet, Tercüman, Milliyet* ve *Hürriyet*. Toplam 9232 haber incelendi. Bunlardan 1147'si *Sabah*, 2196'sı *Cumhuriyet*, 1651'i *Tercüman*, 2002'si *Milliyet* ve 2236'sı *Hürriyet* gazetesinde yayınlandı.

Konu seçimleri açısından yayın politikaları farklılıklarından doğan kısmi ayrılıklar olsa bile incelenen 5 büyük gazetede de haber konularının genel dağılımları arasında bir benzeşme görmek mümkün. Örneğin iç politika konuları % 19.4 (*Sabah*) ile % 25.3 (*Cumhuriyet*) arasında değişen oranlarda haber olmakta. Dış politika haberlerinin dağılımı ise % 14 (*Sabah*) ve 18.9 (*Cumhuriyet*) arasında. Ekonomik konular çok benzeşen bir sıklıkla haber olmakta: %15.3, *Sabah*; % 14.7, *Cumhuriyet*; % 17, *Tercüman*; % 13.9, *Milliyet* ve % 17 *Hürriyet*. Aşağıdaki tablo konu dağılımındaki genel benzeşmeye yönelik bulguları özetlemekte. Bu tablo gazetecilerce benimsenen haber değerlerini de yansıtmakta. Gerek siyaset, gerek ekonomi gerek de sanat dünyasının bilinen kişileri haberlerin büyük bir çoğunluğunda karşımıza çıkmakta. Tanınmayanlar (sıradan vatandaş) ise ancak suç olarak tanımlanan (adli ve kültürel açıdan) olaylara karıştığında haberlere konu olmakta. Bu bulgular Gans'ın (1979) ABD basını için söylediklerini destekler nitelikte.

İç politikaya ilişkin haberlerin aktörleri incelendiğinde ise oldukça ilginç sonuçlar ortaya çıkıyor. Bu inceleme sırasında yüzdeler alınırken tüm iç politika haberleri içindeki dağılım gözönünde bulunduruldu. İncelenen gazetelerde yüksek yargı organları çok düşük oranda haber olurken (% 4, *Sabah*-% 1.9, *Hürriyet*) yürütme organları ve tek tek siyasal partiler büyük oranda haber olmakta. Millet Meclisi'ne ilişkin haberler ise % 2.1 (*Tercüman*) ve 5.6 (*Cumhuriyet*) arasında değişiyor. Sivil örgütlere ilişkin haberler ise içler acısı: % 0.9 (*Sabah*) ile % 3.4 (*Cumhuriyet*) arasında bir dağılım bizleri demokrasinin, çoğulculuğun koruyucusu olma iddiasında olan basın hakkında ciddi olarak düşündürüyor. Ba-

TABLO 1

Haber konularının gazetelere göre dağılımı.

Kategoriler	SABAH	%	CUMHURİYET	%	TERCÜMAN	%	MİLLİYET	%	HÜRRİYET	%
Politika	384	33.5	972	44.3	591	35.8	820	41.0	873	39.0
İç Politika	223	19.4	556	25.3	326	19.7	454	22.3	523	23.4
Dış politika	161	14	416	18.9	265	16.1	366	18.3	350	15.7
Ekonomi	176	15.3	322	14.7	281	17.0	279	13.9	381	17.0
Polis adliye	114	9.9	51	2.3	79	4.8	106	5.3	200	8.9
Sağlık	35	3.1	87	4.0	63	3.8	79	3.9	132	5.9
Sanat & kültür	90	7.8	490	22.3	226	13.7	267	13.3	256	11.9
Sanat	44	3.8	271	12.3	121	7.3	142	7.1	107	4.8
Kültürel etkinlikler	46	4.0	219	10.0	105	6.4	125	6.2	149	6.7
Afet ve kaza	30	2.6	30	1.4	31	1.9	23	1.1	84	3.8
Hava durumu	5	0.4	7	0.3	4	0.2	2	0.1	7	0.3
Magazinel haber	65	5.7	8	0.4	50	3.0	23	1.1	66	3.0
Spor	248	21.6	229	10.4	326	19.7	403	20.1	237	11.1
TOPLAM	1147	99.9	2196	100	1651	99.9	2002	99.9	2336	100

sının işlevi çoğulculuğu sağlamaktan çok hükümet ve parti icraatlarını halka duyurmak haline gelmiş gibi görünüyor. Yasama organının kararlarına ilişkin haberler ise görüldüğü gibi çok düşük oranda. Bir kez seçildikten sonra pek fazla meclise uğramayıp seçmenlerin taleplerini karşılamak için gün boyu koşuşturan milletvekillerinin arkasındaki basın da meclise pek uğramıyor.

Dış politika haberlerinin kendi içindeki dağılımı alt kategorilere göre incelendiğinde tüm gazetelerde bu haberlerin yarısının yabancı ülkelere ilişkin haberler olduğunu görüyoruz. Türkiye'nin diğer ülkelerle ilişkilerini konu alan haberlerin yüzdesi ise 29.8 (*Sabah*) ve 43.8 (*Tercüman*) arasında değişiyor. Uluslararası kuruluşlar ve Türkiye'nin bu kuruluşlarla ilişkilerini konu alan haberler ise % 10 civarında. Adliye haberleri arasında cinayetler ön sırada. Yüzdeleri ise 35.1 (*Sabah*) ve 25.5 (*Milliyet*) arasında değişmekte. Bu yüzdeler olayın olumsuzluğunun ve şiddetinin haber değerleri arasında ön sıralarda yer aldığını gösteriyor. Özel kanalların sayılarının artması ile mantar gibi çoğalan "*reality show*"lar bize bu haber değerinin nasıl belirleyici bir öneme sahip olduğunu bir kez daha ve fazlasıyla hatırlattı.

Bu çalışmada doğal ve kültürel afetleri tek bir ana kategoride topladık ve gördük ki doğal afetlere ilişkin haberlerin dağılımı tüm gazetelerde % 10 etrafında

iken trafik kazaları afet haberlerinin yarısını oluşturuyor. Dağılımın en ilginç olduğu ana kategori ise tahmin edilebileceği gibi spor haberleri oldu. Tüm spor haberleri arasında futbol, tüm gazetelerde büyük bir farkla ilk sırayı aldı (% 72.9 *Cumhuriyet*- % 92.7 *Sabah*). Basketbol yine tüm gazetelerde ikinci sırayı aldı ki diğer spor dallarının yüzdeleri hiçbir gazetede % 5'i geçmedi.

Yukarıda bulgularını özetlemeye çalıştığımız bu çalışma hangi konulara gazeteler ne kadar yer ayırıyor konusunda fazla bir şey söylemese de hangi konu ve kişilerin haber olduğuna ilişkin bir haritayı ortaya seriyor. Alt kategoriler arasındaki dağılımlara burada değinmediğimizden dolayı gazeteler arasındaki benzeşmenin ne kadar ciddi düzeyde olduğunu ve yayın politikalarının belirleyiciliğinin hangi konularla sınırlı kaldığını tüm boyutları ile sergileyemesek de haber değerlerinin farklı basın kuruluşlarınca ne düzeyde benimsendiğini görmek zor değil. Haber konularının sayfalara göre dağılımı gazetelerin yayın politikalarını yansıtıyor. Üçüncü sayfa adliye haberlerine ayrılırken *Cumhuriyet* gibi buna uymayan ve dış politika konularına daha geniş düzeyde yer veren farklı bir örnek var. Sanat, ekonomi, spor uzman muhabirlerce özel sayfalarda işleniyor. Biz örnek olarak ilk sayfa haberlerinin dağılımının bir karşılaştırmasını da vermek istiyoruz.

Gazeteler arasındaki benzerlik ilk sayfaya giren konular bakımındanda çok net. Tüm gazetelerde iç politika l., dış politika 2. ve ekonomi 3. sırada. 70'lerin başlarında anımsadığım kadarıyla, trafik terörü ilk sayfalardan sıkça verilir, devrilen, yanan otobüs fotoğraflarına dehşetle bakardık. Daha sonra "terör" haberlerinin kanlı fotoğrafları onların yerini aldı. Öyle görülüyor ki yazılı basın, kan ve vahşet göstermekte görsel medya ile yarışamadığından kendine ait farklı bir yol tutturmuş ve ilk sayfayı politikaya ayırma konusunda uzlaşmış. Ekonomi haberleri bile ilk sayfada % ll.9'u (*Tercüman*) hiçbir gazetede geçmiyor. *Sabah*'da ise bu oran % 4'e kadar düşüyor. Aynı gazete magazin haberlerine de ilk sayfada aynı oranda yer ayırırken diğer gazetelerde bu oran % 2'nin altında.

Bu çözümlemeden çıkarılacak sonuçları özet olarak şöyle sıralamak mümkün. Türk yazılı basın haberciliğinde gazetecilerin seçimlerinin altında üç neden yatmakta. Bunlardan birincisi yaygın olarak benimsenen haber değerleri; ikincisi, yapılanmış kaynak ilişkileri ve üçüncüsü, sınırlı da olsa gazetelerin yayın politikaları. Olayın olumsuzluğu, geniş kabul gören bir haber değeri. Bununla birlikte yine çok yaygın bir diğer haber değeri de kamuoyunca tanınan kişilerin haber olması. Belli bazı politikacılardan medya starlarına, sinema ve müzik dünyasının "starlarından" spor dünyasının "starlarına" uzanan bir aktörler dizisi haberlerin kahramanları. Yukarıda da değindiğimiz gibi sokaktaki insan ancak suç işlerse haber oluyor.

Bu oluşumun hemen arkasında yapılanmış kaynak ilişkilerini görmek mümkün. Yazının başında da belirttiğimiz gibi haberin söylemi ancak bağlamı ile ilişkilendiğinde anlaşılabilir. Bu bağlamı ise gazetecilerin günlük pratikleri oluş-

turuyor. Bir sonraki bölümde kaynak ilişkilerinin metnin yapısını hangi biçimde belirlediğini daha ayrıntılı tartışacağız. Burada da görüyoruz ki olayların habere dönüşümü sürecinde kaynak kişi ve kuruluşlar önemli bir yere sahip. Başbakanlık, Cumhurbaşkanlığı ve siyasal partilere ilişkin haberlerin büyük bir bölümü (% 30-50 arasında değişen oranlar) bu kişilerce yapılan açıklamalardan oluşuyor. Bu kişiler yaptıkları açıklamalarla "haber teşvikçisi" (Molotch ve Lester, 1988) oluyorlar, gazeteciler ise aktarıcı konumunda kalıyorlar. Diğer yandan sivil örgütlerin yaptığı açıklamaların oranı % 4'ün altında.

Haberin söylemi içinde olayların çerçevelenmesi sürecinde egemen söylemlerin ne düzeyde öne çıktığı sorunu haber konularının dağılımında da açığa çıkmakta. Yasama, yürütme ve yargı yanında "4. güç" olan basın nedense diğer iki güçten daha çok yürütmeye ilişkin haberlere yer veriyor. Bu konuda en ciddi sorun, yasama organının kararları medyada hemen hemen hiç yer almazken, "bağımsız mahkemelerin" habere girmesinde adliye haberlerinde suç kovuşturmasına ilişkin bürokratik takip dolayımının belirleyici olması. Yargı organları ancak sapkın (*deviant*) davranışların cezalandırılması sürecinde karşımıza çıkıyor ama tek başlarına haber konusu olmuyorlar. Diğer yandan polis ve adliye tüm dünya basınında olduğu gibi Türkiye'de de basının en önemli kaynaklarından biri. Biz de bu konuyu gözönünde bulundurarak adliye haberlerinin söylemsel yapısını daha ayrıntılı bir biçimde inceledik ve gazeteler arasında bir benzerlik bulunup bulunmadığını görmek istedik.

Yazılı basında polis ve adliye haberlerinin söylemi

Bu çalışmada yukarıda özetlenen sınıflandırmadan yola çıkarak iki konuya ilişkin haberlerin söylem çözümlemesini yaptık. van Dijk'ın yazılı basın haberciliğine ilişkin çözümleme yöntemini Türk yazılı basın haberciliğini incelememizde kullandık. Seçtiğimiz iki konudan birincisi polis adliye haberleri diğeri ise Türkiye'nin uluslararası örgütlerle ilişkilerine ilişkin haberlerdi. Çalışmanın üçüncü aşamasında ise bu haberleri yazan muhabirlerin bir kısmı ile derinlemesine görüşmeler yaparak bu kişilerin günlük pratiklerine, habere, profesyonel gazetecilik normlarına, kaynak kişilerle kurdukları ilişkilere nasıl baktıklarını anlamaya çalıştık. Burada çalışmanın ancak sınırlı bir kısmını özetlemekle yetinip, sadece polis adliye haberlerinin söylemi üzerinde duracağız.

Bu çalışmada herhangi bir olayın basında sunumunu incelemeyi seçmedik. Genel bir karşılaştırma yapmak kaygısı ile inceleme süresi boyunca yayınlanan tüm haberlerin makro ve mikro yapısal özelliklerini inceledik. Makro yapısal özellikler açısından başlık, alt başlıklar, spot paragrafları ve giriş cümleleri üzerinde durduk. Ayrıca haberin şematik yapısını da ayrıntılı biçimde incelememize kattık. Mikro yapısal özellikler açısından ise sözcük seçimleri, cümle yapıları (sentaks) ve metinde nedensel ilişkilerin kuruluş biçimi üzerinde durduk.

Okuyucu polis-adliye haberlerini seçmemizi yadırgayabilir ve siyasal konulara ilişkin haberlerin daha önemli bir inceleme konusu olduğu yargısını taşıyabilir. Bu seçimde Hall vd. İngiliz basınında sokak soygunlarına ilişkin haberler üzerinde yaptıkları çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesi etkili oldu. "Krizlerin Denetimi" (*Policing the Crisis*) çalışmasında araştırmacılar, sokak soygunu (*mugging*) gibi adi bir adliye olayına ilişkin haberlerin '70 sonrasında yaşanan siyasal meşruiyet krizine nasıl bir yanıt oluşturduğunu ve Yeni Sağ ideoloji etrafında oydaşma sağlanmasında bu haberlerin metinlerinde kullanılan dil ve kaynak söylemlerinin etkili rolünü sergilemişlerdir. Çalışmanın sonunda ise araştırmacılar basının oynadığı rolün Althusser'in medyaya ilişkin iddialarını doğrular bir nitelikte olduğunu vurgulamışlardır. Yani bu örnek olayda İngiliz basınının, devletin baskı aygıtlarının durum tanımlarını halkın sözüne dönüştürerek devletin ideolojik aygıtı olarak işlev gördüğünü belirtmişlerdir. Biz bu çalışmada herhangi bir örnek olayı tarihsel, kültürel, siyasal, ekonomik ve ideolojik bağlamı içinde ele almayıp genel bir haritaya ulaşma kaygısını bir önceki bölüm için de belirttiğimiz gibi sürdürdük. Kuramsal bir önermenin görgül verilerle sınanmasından çok betimleyici bir çalışmayı yeğledik. Açığa çıkarıp sergilemek istediğimiz ise yukardaki iddialara paralel olarak basının nesnellik, yansızlık ve dengelilik ilkelerine dayanan habercilik anlayışını sorgulamaya açmaktı.

Haber metinlerine ilişkin bulgulara geçmeden önce polis-adliye haberlerinin alt kategorilere göre kaba bir sınıflamasına ve gazetelere göre dağılımlarına değinmek aydınlatıcı olacaktır. Bu haberlerin aşağı yukarı % 90'ı yedi konu kategorisine sınıflanmıştır: Evlilik sorunları (daha çok boşanmalar), hırsızlık, kaçakçılık, adam kaçırma, cinayet ve cinayete teşebbüs, intihar ve intihara teşebbüs. Haberlerin dağılımı incelendiğinde cinayet ve cinayete teşebbüs haberlerinin beş gazetede de ön sırada olduğunu gördük (% 35.l, *Sabah*; % 29.4, *Cumhuriyet*; % 34.l, *Tercüman*; % 25.5 *Milliyet*; % 29.5, *Hürriyet*). İkinci sırayı % l5-25 arasında değişen oranlarda hırsızlık ve kaçakçılık haberleri alırken *Sabah* gazetesinde evlilik sorunları ikinci sırada yer alıyordu. İntihar ve intihara teşebbüsler ise tüm beş gazetede aynı oranda haber olurken diğer konular arasında ufak dağılım farkları gözlendi.

İncelenen gazeteler arasında bu haberlere en çok yer ayıran *Sabah*. Onu *Hürriyet* takip ediyor. Tahmin edileceği gibi *Cumhuriyet* polis-adliye haberlerine en az yer ayıran gazete. Uzun haber öykülerinde bir ya da daha çok sayıda fotoğraf, başlık ve altbaşlıklar, spot paragrafları yer alırken, kısa haberler ise sadece başlık ve birkaç cümleden oluşmakta. *Sabah* gazetesinde yer alan çok sayıda haberde ise haberin ana metnine yer verilmediğini gördük. Yani haberler başlık, alt başlık, fotoğraf ve spotlardan oluşmaktaydı. Olumsuzluk öğesinin ağır bastığı cinayet haberlerine gazetelerde (*Cumhuriyet* dışında) daha çok yer (*space*) ayrılırken, intiharlar çoğunlukla birkaç cümle ile geçiliyordu.

Polis-adliye haberlerinin başlıklarının en göze çarpan özelliği duygusal bir

ton taşımaları. Tek başlık kullanılan haberlerde bu başlıkların haberin ana temasını yansıttığını görmek mümkün. Seçilen cümlelerde ve sözcüklerde okuyucu olayın içine oturtulduğu çerçeve ile karşılaşıyor. *Cumhuriyet* dışında diğer dört gazetenin başlıklarının büyük bir kısmı olayın kahramanlarından alıntılardan oluşuyor. Kullanılan alt başlıklar ve spot cümleler ise olayın özetini veriyor.

Haber girişleri (*leads*) ya ana metnin başında ya da ayrı paragraflar biçiminde spotlar halinde geçiliyor. *Sabah* ve *Hürriyet*'te bu girişler haberin ana metni içinde olan tüm bilgileri yansıtmakta. Büyük puntoları okuyup fotoğraflara bakmak okuyucu için yeterli. Çok okuma alışkanlığı olmayan tüketiciler için bu tarz bir sunum ideal. *Milliyet* ve *Tercüman*'da ise giriş özet ve önemli detayları vermekle yetiniyor. Ana metinde hala okunacak yeni şeyler var.

İncelediğimiz haberlerin hemen hepsinde olayın içine oturtulduğu çerçeve başlık alt başlıklar, fotoğraflar ve giriş cümleleri ile kuruluyor. Yani okuyucu olaya ilişkin ayrıntılara ulaşmadan olay bir kalıba dökülüyor. Olayların özgünlüklerinden çok, ortak paydalarının öne çıkarılması ile bir tipleştirme oluşuyor. Habere birkaç saniye bakmak okunacak olanın "bir kıskançlık cinayeti haberi", "bir cinnet cinayet haberi", "bir kan davası haberi" olduğuna ilişkin yeterinden fazla ipucu hatta ipin kendisini veriyor. Okuyucu neyin suç olduğunu bir kez daha iyice öğreniyor. Bu başlıklara şöylesine bir göz atmak, televizyon ekranına dikkatsizce bakmaktan çok da farklı değil. Çalışmayı yaptığımız dönem neredeyse dört sene öncesinde kaldı. O dönemde "lise cinayetleri", "sapık linçleri", "hapishane intikamları" bugün olduğu gibi haber değerine sahip değildi. O günden bu yana yeni suçlar türedi ve yeni korkular.

Van Dijk'ın hipotetik haber şemasına göre başlık, alt başlık, ve giriş cümle/leri haberin bir özetini veriyor. Metin içinde ise ana olay, bağlama, aktörlere ilişkin bilgiler ve olayın arka planına ilişkin bilgiler yer almakta. Ayrıca olayın sonuçları ve yorumlarda bu şemaya göre metin içinde yer alan kısımlar. İncelediğimiz tüm haber metinlerinde olaya ilişkin çok kısa bir bağlamsal (*contextual*) bilginin yer aldığını ve arkaplan bilgisine ise hiçbir haber metninde yer verilmediğini gördük. Haberde doğal olarak her zaman verilen ana olay. Bu olay ve yorum ayrımına sıkı sıkıya uyulmasının da bir sonucu. Olayın geçtiği ortam ve aktörlere ilişkin ayrıntı az da olsa var. Bunun yanı sıra aktörlerin, tanıkların ve polisin olay üzerine yaptıkları açıklamalar haberlerde yer alıyor.

Bu haberlerde gazetecilerin temel haber kaynağı polis otoriteleri. Polis-adliye haberlerinde de, iç ve dış politika haberlerinde olduğu gibi basın, birincil tanımlayıcılara (*primary definers*) diğer bir deyişle akredite kaynaklara bağımlı bir konumda. Haber kaynaklarının durum tanımlarına çokça dayanma, haberde arkaplan bilgisinin verilmemesi ile de birleşince bizi haberin diğer medya metinlerinden farklı olarak kapalı metinler olduğu iddiasına götürüyor. Haberde kaynak kişilere dayanılarak kurulan durum tanımlarının dışında alternatif veya karşıt bir bakış açısını görmek hemen olanaksız - tabii okuyucu bu bakış

açısını okuduğu metinle savaşarak kendisi kurmuyorsa. Böylesi emek gerektiren karşıt veya tartışmalı bir alımlamayı okuyucudan beklemek iyiniyetinden vazgeçip "öylesine bir göz atma" olgusunu tartışmak daha doğru olur kanısındayız. Bu göz atılan dünya Ellis'in (1982) televizyon metinleri için sözettiği gibi korkulan, karşısında korunaksız kalınmış bir dış dünya.

Bu bulgular bizi haberin, "hukuk ve düzen"in sürdürülmesinde oynadığı rolü tartışmaya götürüyor. Basın bir yandan yasal düzeni ve kültürel normaları ihlal edenleri sergilerken, diğer yandan okuyuculara bu düzene uymak yönünde dolaylı bir telkinde bulunuyor. Bu tarz bir sosyal kontrol sürecinde medya kitlesel bir dedikodu kanalına dönüşüyor. Suçun ve sorumluluğun varolan tanımları etrafında bir kapanma oluşuyor. Bu kapanma olaya ilişkin belli detayların ve bağlama, arkaplana ilişkin bilginin habere sistematik olarak sokulmayışı ile oluşuyor. Metinde kurulan nedensel ilişkiler ve polis otoritelerine dayanan bir haber yazımı "suç"'un varolan tanımını pekiştiriyor.

İntihar ve intihar girişimlerine ilişkin haberlerde kurulan nedensel ilişkiler yukarıda sözettiğimiz duruma iyi bir örnek. Kısa intihar haberlerinin hemen hepsi aktöre ilişkin kısmi bilgiler, yine bağlama ve olayın hemen öncesine ilişkin sınırlı bilgilerden oluşmakta. Bu haberlerin tümünde intihar olayı aktörün olumsuz (sapkın) özellikleri ile ya da intihar olayının hemen öncesinde olanlarla açıklanmakta. Aşağıda prototipik diyebileceğimiz bir örnek bu haberlere ilişkin vurgularımızı somutlayacaktır kanısındayız.

DOLMABAHÇE'DE İNTİHAR

İstanbul Dolmabahçe'de kimliği belirlenemeyen 25 yaşlarında bir erkek, belindeki silahı şakağına dayayıp ateşleyerek intihar etti. Polis, intihar eden gencin daha önceden aranan bir gaspçı olabileceğini belirtti.

Bu kısa metinde polis otoritelerinin bir varsayımından yola çıkarak mağduru bir kez daha mağdur eden bir bakış açısını görmek hiç de zor değil. İlk cümle olay, aktör ve bağlama ilişkin son derece sınırlı bilgi içerirken ikinci cümle, haber kaynaklarına dayandırarak bu kişiye bir "suç" atfetmekte. Burada karşılaştığımız duruma benzer olarak, pek çok intihar haberinde karşımıza çıkan, intihar eden kişilerin ya esrarkeş, ya hırsız olması. Yani iki olumsuz davranışın birarada verilmesi ile ikisi arasında oluşan bir nedensel ilişki kurgusu. Karşımıza çıkmayan ise bu gençlerin toplumsal konumlarına ve geçmişlerine ilişkin bilgi. Yani bireyleri suça (ki bu haberde suç varsayım düzeyinde bile olsa bu kısa metne girmiş), ve kendine kıymaya yöneltecek toplumsal ve bireysel detaylar haberlerde yer almamakta. "Suç" olarak tanımlanan davranışlar ve intihar olayının toplumsal nedenlerinin sistematik olarak gözardı edilmesi, sonuçta suç işleyecek kişilik yapısında olan insanların intihar ettikleri yolunda bir kanıyı kimi zaman açık kimi zaman ise örtük olarak üretmekte. Dinsel ve kültürel olarak olumsuz görülen bu davranışın Türk toplumunda değerlendiriliş biçimi elbetteki Japon-

ya'dan çok farklı. İntiharın kişisel onur ve gururu korumanın bir ritüeli olduğu Japon kültürü her halde bu olayların haber olmasında da farklı nedensel kurguları haber metinlerine taşımaktadır.

21 Aralık 1989 günü incelenen tüm gazetelerde bir cinayet haberi yer almış. Haber birkaç gün önce iki kişiyi öldüren bir adamın adliye binasının önünde vurulmasına ilişkin. Öncesindeki olay da yine gazetelerde yer almış. Bu ilk olayda cinayetin bir arazi anlaşmazlığı yüzünden işlendiği belirtilmekte. Adliye önünde cinayeti işleyen daha önce öldürülen iki kişiden birinin ağabeyi. 21 Aralıkta yayınlanan haberlerde okuyucuya ilk cinayeti anımsatacak bir iki cümle ve aktörlere ilişkin çok kısa bilgi yer almakta. Sadece *Cumhuriyet* haberi çok kısa olarak geçmiş. *Terciiman* olayın bağlamına ilişkin kısa bilgi vermiş, *Milliyet* ve *Hürriyet* de suçlunun olay sonrasında söylediklerinden kısa alıntılar yapmışlar. Ve bütün gazeteler olayın sonrasına ilişkin kısa bir bilgi vermişler.

Bu tarz bir sunumun beraberinde getirdiği sorun, haber metni içinde yer alan bilgilerden çok haber metni dışında kalan bilgilerden kaynaklanıyor. Bu örnekte görüldüğü gibi gazetelerin hiçbirinde olayın bağlamına ve arkaplanına, yani bu arazi anlaşmazlığının nereden kaynaklandığına, ne zaman ve hangi taleplerle ortaya çıktığına ilişkin bilgi yer almamakta. Oysa bu tür anlaşmazlıklar Türkiye'nin ciddi sosyal sorunlarından biri. İstanbul gibi nüfusu hızla artıp konut sıkıntısı çekilen kentlerde arazi sorunları belediyelerin ve adliyenin sırtında taşınması güç bir yük olarak senelerdir duruyor ve gittikçe de ağırlaşıyor. Habere konu olan olay böylesi ciddi bir toplumsal, siyasal ve ekonomik sorundan kaynaklanıyorsa da gazeteler olayı bağlamından tamamen yalıtarak ele almakta sözbirliği etmiş gibi davranıyorlar. Bu olayın habere dönüşmesinde "olumsuzluk" ve "şiddet" içermesinin haber değeri olarak öne çıktığını görüyoruz. Oysa aynı olay toplumsal bağlamına oturtularak verilmiş olsaydı, bu basit adliye haberi bir anda, bir politika ve ekonomi haberine dönüşüp cinayete ve şiddete yol açan koşullar haber aracılığı ile tartışmaya açılabilirdi.

Haberin şematik yapısı içinde arkaplan ve bağlama ilişkin bilgi yetersizliğinin olayları nasıl tipleştirdiğinin örnekleri çok. Bu tipleştirme sadece bilgi yetersizliği içinde oluşmuyor, sentaks ve sözcükler de bu tipleştirmeyi pekiştiriyor. Ayrıca yukarıda belirttiğimiz gibi başlık alt başlık ve haber girişleri okuyucuya önceden bir çerçeve kuruyor. "Tehlike", "şiddet", "kişiselleştirme" gibi yaygın haber değerleri olayları yalıtılmış vakalar ve kişisel yaşantılara dönüştürürken bunları toplumsal bağlamından da koparıyor. Bu tehlikeli, kavranamayan dış dünyada her an herkesin başına gelebilecek olaylar olarak sunuyor. Polisin durum tanımlarına çokça dayanılması ise, hukuk ve düzen temasının haber metinlerinde sürekli olarak yinelenmesini beraberinde getiriyor.

Polis-adliye haberlerinin söyleminde suçluların eylemlerine ilişkin cümlelerde bu kişiler aktif ajan olarak konumlanırken, polis ve yargı organlarının eylem ve işlemleri pasif cümleler aracılığı ile veriliyor. "....tutuklandı; 5 yıl hapse mah-

kum oldu vb." alıştığımız bir haber sentaksı. İncelediğimiz haberlerden sadece birinde yargıcın eylemi aktif bir sentaks ile verilmiş. Bu da yargıcın zanlıyı affedip salıvermesine ilişkin bir cümle. Öznenin ortaya çıkmaması kararların kişisel olmayıp uzlaşımsal olduğu kurgusunu da beraberinde getiriyor. Tüm eylemler hukuk ve düzeni koruma adına; hukuk ve düzen ise okuyucuları haberde sözü edilen tehlikelerden korumak için var. Suçlunun cezalandırılması ile toplumsal düzen geri dönüyor, herşey eksinin artıyı götürüp elde var sıfıra dönüştüğü bir oyun. Bu oyunda eylemin sorumlusu suçlu "kişi", suçun toplumsal nedenleri ise kayboluyor. "Suçun" ve "sapkınlığın" toplumsal tanımı ise zaten tartışma dışı. Hall'un belirttiği gibi; "suç her zaman haberin kendisidir" (1978).

Polis-adliye haberlerinde açık nedensel ilişkiler cümle ve cümlecikler arasında anlam bütünlüğünü sağlamak amacıyla sıkça kullanılıyor. Olaylar arasında nedensel ilişkiyi açığa çıkaran bağlaçlar, sadece ana metinde değil başlık ve alt başlıklarda da kullanılmakta. "Dayak yediği için intihara kalkıştı" başlığı buna bir örnek. Aynı haberin alt başlığı ise şöyle geçilmiş: "Yüksek okul öğrencisi .... babasına karşı geldiği için yediği tokatın üzerine bir kutu ilaç içti." Bu örnekte diğer intihar ve intihar girişimi haberleri için söylediğimiz durum geçerli. Eylem hemen öncesindeki olaylara bağlanıyor. Babanın vurmasının nedeni olaraksa kızın norm dışı davranışı -açık bir nedensel ilişki kurularak- gösteriliyor. Dolmabahçe'de intihar haberinde ise suç olgusu bir varsayım olarak gösterilirken suç ve intihar arasında açık bir nedensel ilişki kurulmaksızın, intiharın ancak suç işleyen, sapkın kişilerin yaptığı bir eylem olduğu yolundaki uzlaşımsal çerçeve -ki haberler sürekli bu uzlaşıma yönelik bir pekiştirme taşıyor- okuyucuya çağrıştırılarak bu nedensel ilişki pekişiyor.

Sözcük seçimlerinin cümleciklerin arasındaki anlam ilişkilerinin kurulması (*local coherence*) açısından kilit bir önemi var. Belli sözcük seçimleri tüm gazetelerin ortak özelliği ve nederedeyse profesyonel pratiklerin bir parçası haline gelmiş. Polis adliye haberlerinde bu sözcük seçimleri "suçlu" ve "suç" olgusunu tanımlıyor. Hukuka aykırı davranışlarda bulunan kişiler çoğunlukla "anormal", "çılgın", "sapık" gibi sözcüklerle tanımlanıyor. Mağdur olanlar ise "kurbanlar". Bu sıfat ve zarflar gerek suçluyu gerekse suç olan eylemi işaret ederken aynı zamanda gazetecilerin kişisel yargılarını da taşımakta. Bu yargılar kültürel değerlerle örtüştüğünde ise açık yorum olma izlenimini hiç uyandırmaksızın "gerçekliğin" uzlaşımsal diline dönüşüyor. Böylece yargıyı taşıyan özne silinirken, ortak kültürel çerçeveler pekişiyor.

Yukarıda belirttiğimiz gibi haber söylemi "gerçeğe" dayandığı iddiasını kurarken yararlandığı retorik araçlardan en önemlisi, haberin aktörleri ile yapılan görüşmelerden ya da onların olay sonrasında yaptıkları açıklamalardan alıntılanan cümleler. Bu alıntıların ikna gücü kameranınki kadar olmasa da, yazılı metnin söylemi içinde alıntılar çok önemli bir yere sahip. "Mağdur" olan taraf daha çok alıntılanıyor. Bu da zanlıyı "suçlu" yargısı ile sergilemenin en tarafsız yolu.

Son aylarda yaşanan, bir yazar ve bir televizyon spikerinin "suçlu" olarak tanımlanıp sergilendiği ve üzerinde çokça tartışılan haberleri de hatırlayacak olursak, mağdur tarafın ifadesine dayanarak haber yazmanın, henüz daha tüm yönleri ile ortaya çıkmamış ve yargı aşamasında olan bir olayda ne tür vahim sonuçlara yol açabileceği ortada. Üstelik olayın aktörlerinden üçüncü kişilerin isimlerine kayan bir suç tanımı yine toplumda kabul edilmeyen ve norm dışı görüleni suç davranışı ile örtük de olsa birleştirmenin çarpıcı bir örneği. Tabii bu tarz bir sunum "tanınan" kişilerin başına geldiğinde basın bir ölçüde sorgulansa da, intihar haberlerinin konusu olan, eğitim olanağı bulamamış işsiz gençlerin acı sonları ile birleştirilen "suç" ve "sapkınlık" okuyucunun gözünden kolayca kaçmakta ve bir gerçeklik tanımı kurmakta.

Yukarıda farklı örneklere yeterince yer veremesek de yazılı basında polis adliye haberlerinin ortak söylemsel özelliklerinden kısaca sözettik. Gerek makro gerekse mikro yapısal özelliklerin bu söylemi nasıl oluşturduğunu vurguladık. Bu vurgular haber söylemini bir bütün olarak ele almanın bizleri daha açıklayıcı bulgulara ulaştıracağını sergilemek açısından umarız yeterli olmuştur. Daha önce haber metinlerinin diğer medya metinleriyle karşılaştırıldığında kapalı metin özelliklerini taşıdığına değinmiştik. Burada "kapalı metin" kavramıyla anlatılmak istenen gazete haberlerinin söylemindeki yapılanmadır. Çalışma incelenen beş gazetenin haber söyleminin farklılıktan çok benzerlik taşıdığını bulgularla desteklemiştir. Metinlerdeki kapanma uzlaşımsal durum tanımlarının haberde nasıl kurulduğu ile sıkı sıkıya ilişkili bir sorundur. Bulgular, haberin makro yapısı içinde bu durum tanımlarının nasıl öne çıkarıldığını ve alternatif açıklamaların diğer bir deyişle farklı çerçevelerin dışlandığını göstermiştir. Metinsel kapanma, "suç" olgusunun varolan tanımlarının pekiştirilmesi yönünde bir kapanmadır ve bu beraberinde "hukuk ve düzeni" koruyan kurumların durum tanımlarının, yani haber kaynağı konumunda bulunan bu kişilerin açıklamalarının sıkça alıntılanması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu durum bizi, egemen ideolojinin iletişim araçları tarafından okuyuculara dayatıldığı yolundaki kolaycı açıklamlardan çok medyanın toplumsal rızayı sağlamadaki hegemonik işlevini tartışmaya götürmektedir. Kültürel norm ve ahlak kuralları dolayımı ile "hukuk ve düzen" teması işlenmekte ve bu süreç içinde basının yapısal yanlılığı gözlerden silinmektedir.

Sonuç

Haber metinlerindeki kapanmayı metinlerdeki söylemsel hiyerarşiye ilişkin bir sorun olarak ele aldığımızda haberin üretim ve alımlanma süreçleri içinde anlaşılması gerektiğini de vurgulamak istiyoruz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu kapanmanın en önemli nedenlerini üretim sürecindeki yapılanma ve profesyonel mesleki ideoloji olarak özetlemek mümkün. Diğer yandan haber üreten ku-

ruluşların pazar ekonomisi dinamikleri içinde üretim yapmaları da üretim pratiklerinin yapılanmasının en önemli nedenlerinden biri. Haberin söylemi ise ancak bağlamı ile ilişkilendirildiğinde okunabilir. van Dijk haberin söylemini üretim ve alımlanma süreçleriyle ilişkilendirirken bilişsel modellerden yararlanma yolunu seçmişse de özellikle alımlama konusunda açıklamalarını geliştirmeye yönelik pek fazla çaba sarfetmemiş. Kintsch'le birlikte yaptıkları ve uzun bir makale olarak yayınlanan çalışmadan (1978) sonra "Söylem olarak haber" (*News as Discourse*, 1988a) kitabında bu tartışmaları kısmen yinelemekle sınırlı kalıyor.

Kültürel çalışmalar yaklaşımı içinde ise (Hall, 1984; Morley, 1986; Fiske; 1987) alımlama sorunu Parkin'in geliştirdiği üçlü kategorik sınıflama (egemen, tartışmalı, karşıt okumalar) içinde ele alınmıştır. Üç araştırmacı da benzer biçimde, medya metinlerinin söylemsel yapısının alımlama sürecini doğrudan etkilemeyip, farlı okumalara izin verdiği üzerinde durmuşlardır (İnal, 1995). Jensen (1991) ve Dahlgren (1992) de anlamın oluştuğu söylemsel toplulukların (*discoursive communities*) önemine değinmiş, ve alımlayıcının özerkliğinden çok anlamlandırmanın toplumsal bir pratik oluşu ve "direnmenin" (*resistance*) toplumsal boyutu üzerinde durmuşlardır.

Haberin söylemini alımlama süreçleri ile birlikte ele almanın gereği açıktır. Murdock ve Golding (1991), medyanın ekonomi politiğini, metin ve alımlama analizleri ile bütünleştirecek çalışmaların önemini ve gereğini vurgularken, alandaki bu eksikliğe işaret etmekteler. Morley (1986), CCCS işbirliği ile gerçekleştirdiği "*Nationwide*" araştırmasını eleştirirken, bu çalışmada okuma ortamlarının öneminin bir ölçüde gözardı edilmesinin araştırma bulgularının sınırlı kalmasına neden olduğunu vurgulamakta. Özneyi, anlamlandırma süreci olarak ele alan bir yaklaşımla alımlama sorununun incelenmesi, okuma ve izleme olayının gerçekleştiği toplumsal koşullara duyarlı bir yaklaşımı da zorunlu hale getiriyor. 1980 sonrasında sayıları artan feminist çalışmalar, etnografik yaklaşımlardan da yararlanarak alımlama sürecini incelemekte iseler de, maskülen bir metin olarak adlandırdıkları haberlerin nasıl okunduğu sorunu çoğunlukla yapılan görgül çalışmalarda gözardı edilmiştir.

Haberin alımlanması üzerine yapılan yeni ve farklı çalışmalardan biri de GUMG üyelerinden Philo'nun "*Seeing and believing*" (Görmek ve inanmak) adlı çalışması (1992). Philo, bu çalışmada farklı söylemsel topluluklara (polis, üniversite öğrencileri vb.), İnglitere'de yaşanan maden işçilerinin grevleri sırasında çekilen ve basında yayınlanan fotoğrafları göstererek onlardan bu fotoğraflardan yola çıkarak haber yazmalarını istemiş. Ayrıca her gruba yazdıkları haber öyküsünü farklı bakış açılarına göre (Sendika, polis, BBC vb.) farklılaştırmalarını istemiş. Philo'nun yöntemi, haberlerin farklı çerçevelendirilme biçimlerini, okuyucuların bakış açılarından yararlanarak anlamanın önemi üzerinde durması açısından oldukça ilginç ve yararlı. Üretim/ metin/alımlama, bu güne dek, gerek geleneksel medya kuramları gerekse eleştirel kuramlar içinde kopuk olarak ele

alınıp incelenmiş süreçler. Her ne kadar eleştirel medya kuramları bu sürecin bütünlüğünü vurgulamışlarsa da görgül çalışmalarda bu kopukluk süregelmiştir. Allor (1988) ve Morgenstern'in (1992) belirttikleri gibi bu kopukluğun aşılması, araştırmacıların kendi bilgibilimsel konumlarını sorgulamaya başlamaları ile mümkün olacaktır.

Türkiye'de ise haber üretimi, haber söylemi ve alımlama konusunda yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Medya araştırmaları ile uğraşan kişi ve kurumlar emeklemeden yürümeyi öğrenme gereğiyle karşı karşıyadırlar. Ancak bu biçimde çağdaş yaklaşımlara duyarlı bir araştırma geleneği oluşabilecektir. Çağdaş olmak, kanımızca toplumsal sorunlara yönelik eleştirel ve özgürleşimci bir anlayışla mümkündür ve Eagleton'un (1991) da belirttiği gibi bu tutum, Batı ülkelerinden çok 3. Dünya ülkeleri için bir zorunluluktur.

KAYNAKÇA

Allor M., (1988). "Relocating the site of the audience", *Critical Studies in Mass Communication*. 5, 217-233

Althusser, L., (1991). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Y. Alp ve M. Özışık (Çev.), İstanbul: İletişim Yayıncılık A. Ş.

Bowman W., Johnstone J. ve Slawki E., (1976). *The News People*. US.:University of Illinois Press.

Dahlgren, P., (1992). "What's the meaning of this? Viewer's plural sense-making of tv news", P. Scannel, P. Schlesinger, C. Sparks (Ed.), *Culture and Power*. G.B.: Sage Publications Ltd.

Eagleton, T., (1991). *Ideology: An Itroduction*. G.B. Verso.

Elliott P., Murdock G. ve Schesinger P., (1986). "Terrorism and the state: a case study of the discourses of television", R. Collins et al. (Ed.), *Media Culture and Society*. London: Sage, 264-286

Ellis J., (1982). *Visible Fictions Cinema: Televison: Video*. GB.: Routledge and Kegan Paul.

Ellis J. ve Coward, R., (1979). *Language and Materialism: Developments in Semiology and Theory of Subject*. U.S.: Routledge and Kegan Paul Ltd.

Etterna, J.S ve Glasser, T., (1988). "Narrative form as moral force: The realization of innocence and guilt through investigative journalism", *Journal of Communication*. 38 (3), 8-26

Fang Y.,(1994). "Riots and demonstrations in the Chinese press: a case study of language and ideology", *Discourse and Society*. 5 (4), 463-481

Fishman M., (1988). "Crime waves as ideology", S. Cohen ve J. Young (Ed.), *The Manufacture of News*. GB.: St. Edmundbury Press Ltd.

Fiske J., (1987). *Television Culture*. London Routledge.

Fiske J., (1991). "Semiological Struggles". *Communication Yearbook*. 14, 33-39

Fowler R., (1991). *Language in the News: Discourse and İdeology in the Press*. London: Routledge.

Gans H., (1979). *Deciding What's News: A Study of CBS, Evening News, NBC Nightly News, Newswek and Time*. N.Y.: Pantheon Books.

Glasgow University Media Group, (1976). *Bad News*. London: Routledge and Kegan Paul.

Glasgow University Media Group, (1980). *More Bad News*. London: Routledge and Kegan Paul.

Glasgow University Media Group, (1982). *Really Bad News.* London: Writers and Readers.

Glasgow University Media Group, (1993). *Getting the Message: News Truth and Power.* London: Routledge.

Galtung J. ve Ruge M., (1988). "Structuring and selecting news", S. Cohen ve J. Young (Ed.), *The Manufacture of News.* GB.: St. Edmundbury Press Ltd.

Hackett R., (1985). "Decline of a paradigm? Bias and objectivity in news media studies", *Mass Communication Review Yearbook.* 5, 251-274

Hackett R., ve Zhao Y., (1994). "Challenging a master narrative: peace protest and opinion editorial discourse in the US press during the Gulf War", *Discourse and Society.* 5(4), 509-541

Hall S., Critcher C., Jefferson T., ve Roberts, B., (1978). *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order.* London: Methuen.

Halls S., (1992). "The rediscovery of ideology: Return of the repressed in media studies", M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran, J. Wollacott Ed.), *Culture Society and the Media.* N.Y.: Methuen.

Halls S., (1994). "Encoding/decoding", S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (Ed.), *Culture, Media, Language.* London: Hutchinson Co.

İnal A., (1992). *An Analysis of Turkish Daliy Press: Event Selection, Text Construction and News Production.* Basılmamış doktora tezi. ODTU.

İnal A., (1993). "Haber üretim sürecine farklı iki yaklaşım", *İLEF yıllık*

Inal A., (1995). "Haber metinlerine eleştirel bir bakış: Temel sorunlar ve örnek çalışmalar", *İLEF Yıllık.* Yayına Hazırlanmakta

James B., (1991). "Press participation as a civil liberty: The model of academic freedom", *Journal of Communication.* 41, 31-51.

Jensen K., (1987). News as ideology: Economic statistics and political ritual in television network news, *Journal of Communication.* 37 (1), 8-27.

Jensen K., (1991). "When is meaning? Communication theory, pragmatism and mass media reception", *Communication Yearbook.* 14, 3-32

Kintsch W. ve Van Dikt., (1978). "Toward a model of text comprehension and production", *Psychological Review.* 85 (5), 363-394

Kunelius R., (1994). "Order and interpretation: A narrative perspective on journalistic discourse", *European Journal of Communication.* 9, 249-270

Molotch H. ve Lester M., (1988). "News as purposive behavior: on the strategic use of routine events, accidents and scandals", S. Cohen ve J. Young (Ed.), *The Manufacture of News.* GB.: St Edmustbury Press Limited.

Morgenstern S., (1992). "The epistemic autonomy of mass media audiences", *Critical Studies in Mass Communication.* 9, 239-310

Morley, D., (1986). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure.* G.B.: Unwin Brothesrs Ltd.

Murdock G., (1980). "Class, power and the press: Problems of conceptualization and evidence", H. Christon (Ed.), The *Sociology of Journalism and the Press.* GB.: J. H. Brookers Limited.

Murdock G. ve Hansen A., (1985). "Constructing the crowd: Populist discourse and press presentation", *The critical Communications Review: Popular Culture and Media Effects.* NJ.: Abex.

Murdock G. ve Golding, P., (1991). "Culture communications and political economy", J. Curran, M. Gurevitch (Ed.), *Mass Media and Society.* G.B.: Edward Arnold.

Philo G., (1992). *Seeing and Believing.* London: Routledge

Rakow L. ve Kranich K., (1991). "Woman as sign in television news", *Journal of Communication.* 41(1), 8-23

Shudson, M., (1989). "The sociology of news production", *Media, Culture and Society.* 11, 263-282

Sigelman, L., (1973). "Reporting the news: An organisational analysis", *American Journal of Sociology.* 79 (1), 132-151

Tuchman G., (1978a). "Professionalism as an agent of legitimation. *Journal of Communication.* 28 (5), 106-113

Tuchman G., (1978b). *Making News: A Study in the Construction of Reality.* London: Collier Mac Millan Publ.

Tuchman G., (1983). "Consciousness industries and the production of culture", *Journal of Communication.* 33 (3), 330-341

Van Dijk T., (1988a). *News as Discourse.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publ.

Van Dijk T., (1988b). *News Analysis.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publ.

Van Dijk T., (1992). "Discourse and the denial of racism", *Discourse and Society.* 3(1), 87-118

Wilhoit G., ve Weaver D., (1986). *The American Journalist: A Portrait of US News People and Their Work.* Bloomington: Indiana Press.

"Structural" bias in Turkish daily press

In the studies conducted on news reporting, bias is defined as a support given to political parties, and it is measured by quantitative content analysis. In this article bias is conceptualised as a structural phenomenon that is rooted in the news production process. In their routine, daily practices, journalists gather news relying on the situation definitions made by the news sources, who are the political, economic and symbolic elits. In Hall et al.'s study (1978) these elit people and institutions are named as the "primary definers" of news events. The journalists become the "secondary definers" who tarnsform the definitions of these powerful groups into the language of the public. Thus the news becomes a means of social control, which legitimizes the powerful discourses. The professional ideology of journalism is built on the claim that news should be an objective, impartial and balanced report of facts. Studies on news discourse conducted after 1970, revealed that these claims are abstract ideals of journalists and the professional credo which developed during the commercialization of the press, justify the news gathering and reporting process by defining the role of journalists.

This article aims to display the influence of the powerful 'primary definers' in news selection and reporting. This influence is not conceptualized as a person centered power relation but as a sturctural phenomena reflected in event selection of journalists and the conventional narrative structures of news. To display the "structural" bias in Turkish daily press, a content analysis is conducted on the news of five major national dailies to discover which events are most likely make the news. In addition to this, the discourse of crime news is analysed by adopting van Dijk's (1988a) methodology. The results supported the assumption that powerful sources make the news. Ordinary people populate news only when they break the law and order. In crime news stories, journalists rely on the definitions of police authorities, thus constructing the theme of law and order by defining guilt and innocence. The syntactic and lexical choices of journalists are inflected by the powerful definitions of the social order. Those who break the law and order are looked upon as deviant. The isolation of events from their causes, results in typifications of negative events. "Negativity" and "elite people" being a highly accepted news value influence both news selection and reporting process.

Doğarken ölen: Hafif müzik ortamında ciddi bir proje olarak Orhan Gencebay

*Nedim Karakayalı**

Girdap

I

Mevlevî ayinlerinden Rondo'ya, dönmek ve müzik ortak bir yazgıyı yaşarlar. Ama belki de hiçbir çağda bu ortaklık son yüzyıldaki kadar yoğun yaşanmadı: plak, makara bant, kaset, CD...

20. yüzyılda müzik artık bir *"rolling stone"*dur ve dönmek bir girdaba dönüşür. Bu çağın en derin halkasının merkezi Batı'ya düşüyorsa, bizler de -bugün, bu yerde yaşayanlar- onun eteklerinde yuvarlanıp gidiyoruz. Ve başağrılarımızı dile getirmeye başladığımızdan çok önceleri bizim -dün, bu yerde- müziğimiz de bu girdaba takılmıştı.

Bu yazıda, bu girdabın içinde 1960 sonlarında ortaya çıkan özgün bir ürün, *Orhan Gencebay Projesi*, incelenecek. Gencebay'ın daha genel bir oluşumun -arabesk- içinde bir istisna oluşturduğu hemen herkes tarafından kabul ediliyor.[1] Ama bu istisnaî durumun içeriği, Gencebay arabeskinde istisnayı oluşturanın ne olduğu, tümüyle açık değil.

Çoğu kez bu istisna, Stokes'un (1992) da gözlemlediği gibi, Gencebay'ın kendisine, özne olarak Gencebay'a mal edildi (s.118-9).[2] Daha genelde, kamuoyunda, bu öznede gözlemlenen, ciddi ve yaratıcı bir kişilik, iyi bir müzik eğiti-

(*) Dr. Nedim Karakayalı, Oslo Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde bağımsız araştırmacıdır.

1 Gencebay'la müzik şirketinde yaptığı söyleşide Murat Belge "O anda ortamda en az arabesk olan varlık, Gencebay'ın kendisiydi" (*Yeni Gündem*, sayı:14) diye anlatıyor. Martin Stokes (1992) da Gencebay'ın arabesk dünyasında "en dikkate değer istisnalardan biri" olduğunu vurguluyor (s.118). Özbek (1991) de Gencebay'ı araştırmasının merkezine yerleştiriyor.

2 Gencebay'ın bir özne olarak müziğini tartıştığı en kapsamlı söyleşiler için, bkz. Özbek (1991).

mi ve diğer birçok ünlü arabeskçiden farklı bir bölgesel köken ve yaşam tarzı.

Ama belki de bu Özne, Gencebay arabeskinin üreticisinden çok ürünü. Bu makalenin temel savlarından biri, Gencebay'ın istisnalığının, ne yalnızca belirli nitelikleri olduğu varsayılan bir özneye, ne bölgesel kökenlere, ne de eğitime indirgenebileceği. "Orhan Gencebay" bir özneden çok bir projedir - tamamlanmamış, belki de tamamlanamaz bir proje. İstisnaî olan da bu projenin kendisidir.

Doğal olarak, Gencebay öncelikle müziksel bir proje, bir bestekârın müzik deneyi olarak görülmeli. Ama böyle bir deneyi, onu mümkün kılan toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullardan bağımsız olarak *değerlendirmek* imkânsız. Kısaca, buradaki amaç, Gencebay'ın girdabımız içindeki yerini belirlemek.

II

İşte girdaplardan biri. Üst yarısında gramofon dinleyen bir köpek resmi. Boruların, mıknatısların, manivelaların cansız dünyasıyla, köpeğin salyalı, organik dünyası bu resmi hemen hemen eşit olarak ikiye bölerler: sun'iye karşı doğal, mekaniğe karşı organik, ussala karşı içgüdüsel. Hemen üstte "Sahibinin Sesi"ni okuruz. Böylece gramofonun marifeti de ortaya çıkar. Doğanın hassas kulaklı köpeğini alt etmiştir gramofon. "Sahib"in yokluğuna karşın "Sahibin Sesi" yeniden üretilmiştir.

Sonra sayıların dünyası başlar. 78 devir: "Sahibin Sesi"nin o şaşmaz yeniden-üretiminin sihirli sayısı. Zaman, dönüşler, çember uzunlukları incelikle ölçülmüş, belirli sürelere, belirli aralıklar paylaştırılmıştır. OTB 173: üretimin arka planı da gramofon gibi işler. Uzmanların anlayacağı terimler kodlanmış, zaman en ekonomik biçimde kullanılmıştır. "OTB173" nerede neyin olduğunu kesin olarak belirtir. OTB173: OTB171 değil - çünkü bu plağın arka yüzüdür.

Ama hemen hiç kimse bir plağı eline aldığında bunlarla ilgilenmez. Alt yarıda, tekniğin dünyasına sınır çizen sözcüklerdir dinleyici için önemli olan: Saatlarca Baş Başa / Safiye. İşte sahib(e), işte komutu.

Yeniden düzenlilikler dünyasındayız: bir şarkının bileşenlerine ayrılışı: kadın sesi, keman, kanun, ut, klarinet. Sonra yine sayılar ve kodlar: Kat.No./ AX / 1819. Bir de mühür, *Copyright Royalities Supervision:* hukuk, prosedür ve yabancı bir dilin yabancı sesi (*His Master's Voice).* Ve çemberin dışında küçük bir not, "Gramofon Türk Limited Şirketi Mamulüdür": üretim, ekonomi, ticaret.

78 devirin şimdilerde alışkın olmadığımız hızında, Safiye'nin şarkısı eşliğinde girdabımız dönmeye başlar. Saatlarca Baş Başa, "Sahibinin Sesi" ve "Gramofon Türk Limited Şirketi" tarafından sarmalanarak bulanıklaşır, sayılar görünmez olur ...

Neler olmuştu?

I

Kanto çoktan bitmişti. Tango da yavaş yavaş çekildi. 1960'larda magazin dergilerinde üç tür müzik tanınıyordu: Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Hafif Müzik. Yaklaşık otuz yıl sonra, bugün, bu kategoriler çoğumuz için o kadar da canlı ayrımlar bildirmiyor. Eski haberler içerikleriyle değil, haber olabilmeleriyle şaşırtıyor bizi:

> *Halk Sazları da Elektro Olacak*
> Yeni yılın ilk haberi (1968): Elektrikli Türk halk sazlarıyla bir topluluk kuruluyor. Şimdiye kadar yalnız elektro-gitarlarla kurulan orkestraların çıkardığı gürültüleri gölgede bırakacak olan bir büyük gürültü de bizim sazlardan çıkacak (*Hafta Sonu,* 4.1.68, s.50).

veya:

> "...Suat Sayın Türk (Sanat) müziği sazları arasına şimdi de trompeti kattı. Son bestesinin plağa alınmasında bir yenilik olarak obuayı da ekleyecek" (*Hafta Sonu,* 28.11.68, s.96)

Bu "yenilik" yalnızca sesin fiziksel özellikleriyle sınırlı değildir. Seslerin yanyana, üst üste gelişleri de bir çeşitliliğe uğrar:

Şimdi de Hind Besteleri Moda
Türk Müziği'nde Arap usulü şarkılardan sonra şimdi de Hind modası çıkmış, Hind müziği janrında besteler yapılmaya başlamıştır. Bestecilerin başında, Arap çeşnisini müziğimize getirmiş olan Suat Sayın gelmektedir. "Aşkımız Gizli Kalsın" adıyla yeni bir şarkı yapmış, kullandığı sazlara bir Hind çalgısı olan "sitar" gibi sesler verdirmiştir." (*Hafta Sonu*, 14.11.68, s.95)

veya:

Ziya Taşkent, Arap Müziği Musikimize Hakim Oldu, Diyor
... "Türk Müziği'nde yeni seslere karşı bir direnme vardı, çok şükür kalktı. Fakat yerine Arap melodileri ile karışık çok kötü eserler mikrofona çıkarılmaya başlandı. Bu gücüme gidiyor." (*Hafta Sonu*, 12.9.68, s.86)

Altmışlı yılların sonuna şöyle bir bakarsak, yeniliğin ne denli önemli olduğunu anlarız. Meydan, yenilik getirme üzerine demeçler veren, bu amaçla tuhaf projeler sunan, yeni oluşumlar karşısında sevince, nefrete, şaşkınlığa kapılanlarla doludur. Müziğin yalnızca üretim ve yeniden-üretim süreçleri değil, tüketim sürecinin yeniden şekillenişi de göze batmaya başlar bu dönemde. "Müziğin durumu", şu tipik satırlarda olduğu gibi, tüketimin dayatmaları bağlamında tartışılmaya başlanmıştır:

Türk Sanat Müziğinin Durumuna Dair Sürekli Kaygılar Var: Müzeyyen Senar: Türk Müziği Uçuruma Gidiyor
"Ne yalan söyleyeyim, Türk Musikisi dedikleri zaman yüzümü buruşturuyorum. Radyoda öyle, içkisiz gazinolarda öyle ... Sonra birşey söyleyeyim mi? Bizim musikî zevkimiz körleşti galiba. Kalkıyorsunuz Hacı Arif Bey'den, Şevki Bey'den güzel eserler okuyorsunuz aldırış eden yok ... Oy farfara, oy farfara diye tempo tutuyorlar. Oy farfarası batsın ..." (*Hafta Sonu*, 2.10.69, s.141)

Bütün bu "haber"lerin arasından gözlememiz gereken, biraz da, tarihlerinin hiçbir döneminde görmedikleri bir dönüşüme uğrayan müzik türlerinin çığlıklarıdır:

i-) Yüzyıllarca geleneksel araçlarıyla varolabilen müzik türleri birden kendi uzamlarının dışındaki olasılıklara neden yönelirler?

ii-) Tüketimin müziğin üretim ve yeniden-üretim süreçleri üzerindeki etkisi nasıl bir biçim almaktadır?

iii-) "Yenilik" neden önemlidir? Müzik yapmak ve yenilik yapmak eylemleri hangi ortak paydada buluşurlar?

Geleneksel kabul edilen müzik türlerinin bu umulmadık girdaba sürükleniş-lerini belki de geleneksel olmayan bir türe, Hafif Müziğe, bakarak anlamaya çalışmalıyız. Ama önce geleneksel türlerin çözülüşüne dair bir kaç gözlem daha.

II

20.yy.'da bir "Âşık" ın başına neler gelebilir? Örnek:

> *Âşık Veysel 74. Yaş Gününde Kadınlara Öpücük Dağıttı*
> Âşık Veysel 74'üncü yaş gününü bir diskotekte sazını tıngırdatarak, güzel hanımlardan öpücükler alarak kutladı. Memleketin en ünlü saz şairlerinden Âşık Veysel Şatıroğlu, o gece hayatını anlattı, sazını söyletti, derdini dinletti.

Âşık Veysel önemlidir. Önemli bir örnektir. Ortada yalnızca güzel kızlar ve diskotek duvarları arasına sıkışıp kalmış bir şair değil, bir anlamda bu yerin Âşık'ı vardır.

Yine 20.yy.'dan, bu kez başka bir yerin saz ozanından bir başka örnek: Seyhan'ın Tüysüz köyünden Hacıoğlu İsmail. Ona müzikolojik bir derlemenin sayfaları arasında rastlıyoruz. Ama onun müziği kolayca ele gelmiyor (Bartok, 1976, s.104). Sözlü metini de uzak bir yeri anlatıyor:

> İmamın evinde tütün tütmesin
> Kahyanın evinde oğlan yetmesin
> Horantacak sabahlara çıkmasın
> Gaçakların baş düşmanı kâhyalar
> Kâhyalar, deyuslar, dümbükler, elli sekizler (*a.g.y.*, s.229)

Hacıoğlu İsmail'le Âşık Veysel'i karşılaştırdığımızda, hem müzik, hem de sözlü metin bir düzleşmeye işaret ederler. Hacıoğlu İsmail'in "özgünlüğünü" anlamak için Bartok'un onun kısacık bir türküsünü notaya geçirirken ortaya çıkan gözle görülür zorluklara bakmak yeter (*a.g.y.*, s.104). Öte yandan, birçok Veysel türküsünü ıslıkla çalabilmek için yerel bir "kulağa" sahip olmamız gerekmez. Bu türkülerin notalarını çok fazla birşeyleri dışarda bırakmaksızın standart sistemlerle yazabiliriz. Kâhyalar, imamlar, vs. gibi somut kişiler, ancak bölgesel ortamlarında anlam kazanan sözcükler ve olaylar yerine "evrensel" temalar buluruz Veysel'de: uzun-ince-soyut bir yolda ilerler Âşık.

III

Yalnızca Anadolu için geçerli değil anlattığımız dönüşüm. Batı'da da müzisyen-müzik-toplum ilişkisi benzer bir yapı taşıyordu:

> "Kapitalizm öncesi (müziksel) yeniden-üretim gelenek tarafından yönetiliyordu: müzik loncalarının - hatta kimi zaman "aile"lerin - geleneği. Geleneğin etkinliği müzik ve dinleyici arasında sürekli, sabit bir ilişkiyi garanti altına alıyordu. ... Yapıt toplumdan izole edilmiş bir durumda bulunmayıp, tersine yeniden-üretim sayesinde (toplumsal) üretim üzerine etkide bulunabiliyordu" (Adorno, 1978, s.146).

Sonra, olanlar oldu: "Kapitalizm-öncesine ait "müzik yapma" adaları ... suların altında kaldı ..." (*a.g.y.*, s.128-9). Adorno'nun sözünü ettiği bu adaların sonuncusu - müziğin son geleneksel anlamda doğrudan kullanım ortamı - burjuvaların evlerindeki piyanolardır. Ama bu bile halihazırda bir yanılsamadır Adorno'ya göre. Çünkü geleneğin yönettiği müziksel üretim/yeniden-üretim süreçleri tam da burjuvazinin yükselişiyle sona erer. Sonuçta:

> "Yapıt kendi bağımsızlığını ilan eder ve ussal bir işaret sistemi içinde, kendini topluma oranla bir meta olarak tanımlar. Yorumcuların geleneği ve loncaları serbest rekabetin oluşmasıyla kırılır, geleneksel bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarımına dair hiçbir sorumluluk taşımayan "yorum okulları" öğrenme ve ideoloji topluluklarına dönüşürler" (*a.g.y.*, s.147).

Adorno'nun tanımladığı biçimiyle "geleneğin yıkılması" neler getiriyor? Üzerinde yaşadığımız topraklardan bir kaç ipucu getirmeye çalıştık yukarda: Safiye'nin plağı, elektro-saz, Oy Farfara, Hint janrında besteler, 20. yüzyıldaki Âşık. Bu ipuçları dağılımını hizaya sokmadan önce hafif müziğe göz atalım.

Hafif müzik

I

Öncelikle ciddi müziğin sorunsallaştırılması geliyor Adorno için.[3] Ama bu ciddi müziğin, kibirli, gözü kendi iç düzeninin ötesinde pek bir şey görmeyen o "müziksel yaşam evreninin altında", geleneğin yerini alan "eğitim"in ve doğrudan kullanımın olanaksızlığının sonucu ortaya çıkan notasyon ve "temsilin *(representation)* diplerinde, hafif müziğin geniş düzlükleri yayılır" (*a.g.y.*, s.158). Bu geniş düzlükleri anlamak için Adorno iki düzlemli bir çözümleme geliştirir. Aralarında sürekli gidilip gelinen bu iki düzlem, endüstriyel olarak üretilmiş işlevsel araç ile endüstriyel olarak üretilmiş kültürel metnin düzlemleridir. Bir de bu iki düzlemi birbirine bağlayan bir anahtar kavram var: standardizasyon:

> "Ciddi müzikle popüler[4] müziğin ilişkisine dair açık bir yargıya ancak popüler müziğin en temel özelliğine, yani standardizasyona yoğun bir dikkat göstererek varabiliriz. Popüler müziğin tüm yapısı, tersi yönde atılımlarda bulunulmuşsa bile, standardize olmuş bir yapıdır" (Adorno, 1941, s.18; Gendron, 1986, s.19'da alıntılanmış).

Adorno, hemen her üretim sisteminin bir parçası olan standardizasyon kavramını yalnızca modern endüstriyel üretimin içinde kazandığı biçim çerçeve-

3 Bu konuda bkz. Oskay (1982). Kuşkusuz Adorno'dan bu yana hem ciddi hem de hafif müzik konusunda çok geniş bir sosyolojik literatür oluştu. Ancak bu makalenin amaçları açısından Adorno'nun temel çözümlemeleri dışına çıkmaya gerek görmedik.

4 Adorno "popüler" ve "hafif" müzik terimlerini hemen hemen her zaman aynı anlamda kullanıyor.

sinde kullanıyor. Adorno için önemli olan modern endüstriyel standartlaşma ile en uç biçimlerinde ortaya çıktığını öne sürdüğü iki özellik: "yer-değişebilirlik" *(part-interchangeability)* ve "sözde-bireyselleşme" *(pseudo-individualization).*

"Yer-değişebilirlik" Amerikan otomobil endüstrisinden esinlenerek kurulan bir kavram. İki farklı model arabanın hangi parçalarının birbiriyle yer değiştirebileceği, hangi parçalar bozulduğunda orjinal parçayı aramamız gerekeceğini düşünürken sorguladığımız kavram. Adorno, "Bir model arabayı diğer bir modelden ayıran nedir?" diye sorar, ve "özünde hiçbirşey" diye yanıtlar. Çünkü bir arabanın temel işlevi belirlidir, veya bir karbüratör bir diğeriyle aynı işlevi yerine getirir. Ama yine de farklı modeller vardır ve her yıl yüzlerce yenisi de piyasaya sürülür. "Özünde" aynı işlevi yerine getiren ama yine de farklı arabalar, araba parçaları. Öyleyse farklılığı ortaya çıkaran işlevsel-olmayan özelliklerdir: aksesuar. Dolayısıyla fark, sözde-farktır: sözde-bireyselleşme.

Adorno'ya göre kapitalizmin mantığı her yere uzanır. Değişik pop-müzik ürünleri, değişik model arabalardan farklı biçimde üretilmez. Benzetmesini şöyle kurar Adorno: nasıl endüstriyel ürünün "öz"ü temel işleviyse, müzik parçasının "öz"ü de armonik yapısıdır. Hafif müziğin armonik yapısı da 19.yy. ciddi müziğinin armonik yapısını tekrar etmekten öte bir şey getirmez. Aynı armonik öze karşın, farklı janrlar, farklı gruplar, farklı tınılar: bütün bunlar süslemelerin, yani aksesuarların ürünüdür. Temelde hafif müzik parçası, bir araba parçası kadar standartlaşmıştır. Geriye kalan yalnızca sözde-bireyselleşmedir.

Ama Adorno'nun yargılarına tümüyle katılmak mümkün değil - en başta da "özcü" *(essentialist)* yöntemine. Örneğin rahatlıkla hafif müzikte işlevsel olanın armonik yapı değil, süslemeler olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü dinleyici ve müzik arasındaki bağ tam da bu nüanslar sayesinde kurulur. Ama Adorno'daki en önemli sorun belki de kültürel üretimi, endüstriyel üretimle aynı koşullara indirgemeye kalkışmasından kaynaklanıyor.[5] Buradaki çözümlemede kültürel bir metnin üretimini endüstriyel üretimin kategorilerine indirgemek yerine, bu kategorileri kültürel üretimin özgün koşullarına göre yeniden değerlendirmeye çalışacağız.

Bir CD'yi, bir kutu deterjan alırmış gibi almayız. Eğer ilk aldığımız Sıvı *Vim*'i beğenmişsek, bittiğinde gidip bir kutu daha alırız. Ama bir Eric Clapton CD'sini beğendiğimiz için gidip ondan bir tane daha almayız. Yeni bir Eric Clapton CD'sini bekleriz. Yeni Clapton CD'sinden beklediğimiz de onun hem eskisini anımsatması, hem de yeni bir şeyler içermesi olacaktır. "Müzik endüstrisi" işte bu özel ilkelerle çalışır:

> "Müzik endüstrisi söz konusu olduğunda belirli bir pazardayım ve bu beni (daha evvel beğendiğime) benzer plakların varlığından haberdar edecektir ... (Bir deterjan için yapılan türden) doğrudan reklam (plak söz konusu olunca) yürümez, çünkü bu plak şirketlerinin her plak için ayrı bir

5 Bu noktaların ayrıntılı bir eleştirisi için, bkz. Gendron (1986)

reklam yapmasını gerektirecektir - kaynaklar üzerinde aşırı bir baskı. Plak endüstrisi için buna getirilen çözüm - özellikle de plak radyoda çalınacağı zaman - her plağın kendinin reklamını yapacak biçimde donatılmasıdır. Kanalı değiştirmeye kalkışmadan önce plak bana hoşlandığım türden olduğunu söylemelidir. ... Aynı zamanda, ... onu özgün kılan yanına da ... uyanık tutmalıdır. Hem yer-değişebilirlik, hem de özgünlük eş ağırlıkta sergilenmelidir." (Gendron, 1986, s.28).

Bu durumda "bilindiklik" *müziksel biçimin* standardizasyonunun fonksiyonu olarak çıkar karşımıza. En azından aynı janra ait ögelerin yer-değiştirebilir olduğunu öne sürebiliriz. Adorno'dan bu makalenin bağlamında kullanılır olarak elimize geçen hafif müzik hakkındaki birinci çıkarsama şu olacaktır: *"iyi" bir hafif müzik parçasının büyüsü aynı anda bilindik ve değişik olmaktır.*

Genel olarak endüstriyel ürün ve kültürel ürün farklı pazarlarda, farklı biçimlerde tüketilirler. Ama bu aralarında belirli bağlantılar olmadığı anlamına gelmez. Tam tersine, çok özel bir biçimde bu iki ürün/üretim birbirini koşullar. Bu bağlantılılığın en açık örneği, kültürel metinle endüstriyel ürünün içiçe geçtiği plak, kaset ve CD. Bu çok özel "ortam"lar orijinal-kopya ayrımının hemen tümüyle bulanıklaştığı bir gerçeklikte varolurlar. Böylece, ürün, (orijinal) üretim ortamından bağımsızlaşıp, sonsuz yaygınlaşabilme ve tüketicisiyle doğrudan ilişkiye girebilme olanağını kazanır.

Endüstriyel ürünün kültürel ürünle kesiştiği yerde yepyeni bir uzay açılacaktır. Bir yandan plak, kaset ve CD geleneksel yeniden üretim ortamlarının yerine geçecek, öte yandan da geleneksel yeniden üretimin olası kıldığı doğrudan kullanım bu yeni ortamlarda çok farklı bir biçimde (dans, yemek müziği, muzak, vs.) yeniden ortaya çıkacaktır. Bu hafif müziğe dair ikinci çıkarsamamızı oluşturur: *ciddi müziğin doğrudan kullanımı "sanat" adına terkettiği yerde, endüstriyle koşullanmış hafif müzik belirivere*cektir.

Ama bu doğrudan kullanım biçimi, geleneksel doğrudan kullanım biçimlerinden çok temel bir farklılık içerir. Hafif müzik her yerdedir. Dolmuş ve otobüs yolculuklarımıza, hüzünlü akşamlarımıza, sohbetlerimize eşlik eder, kapılarımızın altından sızar, walkmanlerle ormanlara, plajlara taşınır. O hep yakınımızda, elimizin altındadır. Değişik biçimlerde doğrudan kullanabiliriz onu: neşeli bir günümüzde dans etmek için, arkadaş toplantılarında sessizlikten rahatsızlık duymamak için, arabamızla giderken kentin gürültüsünden korunmak için ...

Ama yaşamımıza böylesine somut bir biçimde girmesine rağmen, onunla olan ilişkimiz endüstrinin, pazarın, medyanın soyut aracılığıyla gerçekleşmek zorundadır. Hafif müziğin mantığına dair üçüncü ve son çıkarsamamız doğrudan kullanımın kazandığı bu ikili anlamdır. Hafif müzikte, yaşam ve kültürel metin mutlak bir ayrışmaya uğrarlar: bu doğrudan kullanım biçimi, *doğrudan-ilişkiyi* varsaymaz. Adorno'nun deyişiyle, "bütün müzikler arasında insana aynı

zamanda en yakın ve en uzak olan hafif müziğin paradoksu"dur bu (Adorno, 1978, s.158).

Böylece "kapitalist üretimin mantığı"ndan yola çıkıp, "hafif müziğin mantığı"na ulaştık. Şimdi elimizdeki olguları sıraya dizebiliriz.

II

Önce "geleneğin yıkılışı" ile ilgili örneklerimizi analım. 20. yy.'ın popüler aşığı Veysel loncaların içinde varolmaz. Tümüyle "geleneksel" yaşamın dışında değildir belki, ama Batılı bir eğitimden geçmiş bir aydın tarafından (Ahmet Kutsi Tecer) keşfedilecek, Köy Enstitülerinde dersler verecek, belirli bir toplumsal birimle ya da yöreyle kısıtlı olmayan bir müzik yapacaktır. Aşık Veysel'in müziğinin kolayca "hafif müzikleştirilebilir" olduğunu görmek için Fikret Kızılok gibi hafif müzikçilerin düzenlemelerine bakmak yeter. Aynı durum, Hacıoğlu İsmail için geçerli değildir. Sadece müziğinin standart bir notalamaya geçirilebilmesi bile büyük zorluklar içerir. Bu durumda yüklendiği konum bir antikanın konumudur. Akademik bağlamda, bir "kalıntı" olarak ele alınır.

20. yy., Türk Sanat Müziğine de nota yazımını getirecektir.[6] Böylece bu müzik Batı'da yaklaşık onbir yüzyıl önce başlayan ve bugünkü Batı sanat müziğinin temellerini atan bir dönüşümün kıyısına gelecektir. Ancak Türk Sanat Müziği (TSM) Batı'daki ciddi müziğin yazgısını pek paylaşamayacaktır. Bunun bir nedeni, Cumhuriyet'le birlikte TSM üzerinde, kısa süreli de olsa, bir baskı mekanizmasının gelişmesi ve böylece TSM'nin bir tartışmalar zincirine oturmasıdır. Daha önemlisi, TSM, Batı'da olduğu gibi "ciddi müzik" statüsünü tek başına sahiplenemeyecektir. Cumhuriyet rejimi "en" ciddi müzik olarak çoksesli Batı sanat müziğini tanıyacaktır. Böylece, yeni dönemde TSM yarı-ciddi, yarı-popüler bir kimlik kazanır. Yavuz Turgul'un "Muhsin Bey" tiplemesinin bu anlamda oldukça gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz: özenli, ince ve sanatsal ruhlu bir piyasa menajeri.

Belki de gramofon, müziğin geleneksel ortamlarından farklı bir ortamda da yeniden-üretilebileceğinin somut kanıtı olarak, bu dönüşümlerin ilk habercilerindendi. Üstelik bu yeniden-üretimi öylesine inanılmaz bir kesinlikle oluşturacaktır ki gramofon, sayıların desteğiyle "köpeği" alt edecektir. Daha da önemli-

6 Belki de "Türk Müziği"nin girdaba kapılışı ilk bu gelişmeyle başlıyor. Yüzyıllarca nota yazımına direnen Türk Klasik Müziğinin yeniden-üretimi tamamen sözlü bir geleneğe dayanıyordu. Bir anlamda "geleneği" oluşturan bu sözlü ortamın kendisiydi (Behar, 1987). Ancak, Türk müziğine notanın girişinin etkileri iki yönlü değerlendirilmeli. Bu olay, bir yandan müziğin geleneksel yeniden-üretim sistemini sekteye uğratarak, sözlü geleneğin yıkılışını getirirken, öte yandan da bu geleneği etkin bir biçimde "hafızaya alıp" sistemleştirerek de "geleneği" *görünür* kılıyor (Karakayalı, 1994a). Stokes'un (1992) "Türk Halk Müziği" bağlamında gösterdiği gibi, günümüzdeki bir çok gelenek "icat edilmiş gelenek" olarak görülmeli. Daha genelde, modernite ve gelenek arasındaki ilişkinin sanıldığından daha karmaşık olduğunu, geleneğin, gelenek olarak modernite tarafından kurulduğunu ve bir anlamda modern olanın, geleneksel olandan daha önce geldiğini unutmamalıyız (Karakayalı, 1994b, s.98-123).

si, müziğin doğrudan kullanım olanaklarını da saklı tutacaktır - adeta geleneğin bu boyutunu da kaydederek. Deniz Kızı Eftalya, Hamiyet, Safiye, Müzeyyen: onlar konaklardan çok plaklarla ünlü oldular. Bu enfes sesleri burnumuzun dibine, geleneğin taşıyabileceğinden bile daha yakına, hantal taş plaklar taşıdı. Hafif müziğin olası büyülerini, bugünkü boyutuyla hafif müzik sınırlarımızdan girmeden çok önceleri, "geleneksel" müziğimizin, geleneksel-olmayan yeniden üretimiyle öğrendik.

1960 sonlarında "geleneksel" müzik türleri yeni bir gelişmeyle karşı karşıyadır: yenilik. Sanırım bu tarihsel gelişmeyi "hafif müziğin mantığı" -aynı anda bilindik ve değişik olabilme uğraşı- çerçevesinde düşünmek gerekiyor: *Geleneksel biçimlerinde varolamaz duruma gelen, ciddi müzik statüsüne tam olarak oturmaları olanaksızlaşan "sanat" ve "halk" müzikleri için tek bir olasılık kalmıştır: Hafif-müzikleşmek.*[7] Başka bir deyişle, bilindik kalmak ama aynı zamanda da sürekli yenilik yapmak. Ama geleneğin ağırlığının hafifliğe dönüştüğü bu süreç, şaşkınlık ve tedirginlik uyandıran sancılı bir süreç. Yazımızın kalan bölümünde bu sancılı yenilik furyası içinde doğan Gencebay projesini inceleyeceğiz.

Plağımız yavaş yavaş duruyor. "Saatlarca Baş Başa / Safiye" yazısını okuyoruz önce. Sonra "Sahibinin Sesi" ve "Gramofon Türk Limited Şirketi"ni okuyoruz. En sonunda da sayılar belirginleşiyor.

Bestekâr ağabey

> "Turan *(sic.)* Gencebay'ın bestelediği Sabır Taşı şarkısını 16 plak firması ayrı ayrı şarkıcılara okuttuğu halde hâlâ yenileri yapılıyor" (*Hafta Sonu*, 12.11.68).

Orhan Gencebay'la ilgili ilk haberlerden biri - bir ilk haberin alışıldık dizge hatasıyla (Turan). Bu ilk haber aslında Gencebay'ın yazgısını da fısıldıyor bize. Gelecekteki kısa dönemde o hep "besteci", "söz-müzik: Orhan Gencebay", vs. etiketleri altında belirecek. Sonra 1969 Şubat'ında bir reklam çıkacak karşımıza:

> "Sabır Taşı isimli son eseriyle kalplerimizi bir defa daha fetheden günümüzün dâhi bestekârı ORHAN GENCEBAY büyük ilgi gören eserini ilk defa kendi sesi ile Moda Plak'larına doldurdu ..." (*Hafta Sonu*, 27.2.1969).

Hemen ardından bir evlilik haberi:

> "Günümüzün popüler şarkısı Sabır Taşı'nın genç bestekarı Orhan Gencebay, Beyaz Kelebekler'in solisti Azize Girdap ile ..." (*Hafta Sonu*, 6.3.1969).

Orhan Gencebay'ı ilk böyle tanıdık. "Genç seslerden", "Unutulmaz sesiyle", "Genç kızların sevgilisi" olarak değil; "Günümüzün dâhi/genç bestekârı". Gence-

7 Bu konuda ayrıca bkz.: Tekelioğlu (1995), Ayvazoğlu, v.d. (1994).

bay her şeyden önce -hatta belki "müzisyen" olmadan bile önce- bir bestekârdır. Dâhi ve genç bestekâr. O yaratıcılıkla özdeşleşmiş, ruhsal olanla sıvanmıştır. Fiziksel özellikleri bile efsanevî bir sedayla ulaşır bize: "... kendi sesiyle ...".

Bestekâr'dan sonra "abi" olacaktır: yani ailenin gençlerinin en büyüğü. Kral, sultan, yıldız değil, ağabey. Ne yargıç, ne yönetici, ne de ticarî bir başarı: genç dâhi bestekâr, genç ama yaratan ve bilen: yaratıcılık, bilgi, ağırbaşlılık, ciddiyet - sansasyon değil.

Çok sonraları Sevim Emre ile "evlilik dışı" bir aşk ilişkisi kurarken bile sansasyonel olmayacaktır onun yaşamı. Bu kez seksenli yılların sonundan bir haber:

> "Bestelediği bir çok eserin ilham kaynağı olarak Sevim Emre'yi gösteren Orhan Gencebay, "Belki de deftere atılan bir imza, bizim yaşamımızın bu denli düzenli olmasını sağlamayacaktı" diye konuşuyor ...
> O. Gencebay yıllardır beraber olduğu S. Emre ile tükenmeyen, zedelenmeyen bir aşk yaşıyor." (*Sabah*, 4.10.1988).

Sıradışı bir ilişki bile sansasyonel bir olaya dönüşmeyecektir "abi" için. Gencebay bu anlamda bir istisnadır ve ondan sonra kimse ağabey olamayacaktır: ya İbo, ya Küçük olunabilir artık.[8] Sonunda Gencebay gerçek kimliğini kendi sözleriyle şöyle sunacaktır: "... ben fikir adamıyım. Günde aralıksız 10-12 saatim araştırmayla, düşünmeyle geçiyor" (*Hürriyet-Kelebek*, 31.1.88). Evet, Gencebay öncelikle ne sahnede, ne TV'de, ne de dedikodu sütunlarında tanındı. O besteleriyle tanındı ve bir "beste"nin ait olduğu soyut düzleme bağlı kaldı hep. Hafif müzik ortamında oluşan bu imaj, yine de bu medyanın ürettiği tipik "star"lardan hemen hiç birine benzemiyordu.

Gencebay şarkılarında olmayanlar

Çok özel bir boşluk var Gencebay'ın şarkılarında. Üçüncü şahıstan anlatılan, üçüncü bir şahısa veya nesneye dair şarkılar yok. "O" ve "onlar" zamirleri hemen hiçbir şarkı metninde geçmiyor. Doğal olarak üçüncü nesnelerle kurulmuş cümleler var. Ancak bunlar ya hep birinci şahısa ait nesneler:

> "Ne ettiyse bana kaderim etti
> Kurduğum hayaller zamansız bitti"

ya da fikir bildiren cümlelerdeki soyut nesneler:

> "Beklemek ibadet, gitmek ölümdür"
> "Bu dertler böyle bitmez"

8 Bu bağlamda, filmlerinde ve şarkılarında babacanlıktan çok garibanlığı dile getiren Müslüm Gürses'in "Baba" lâkabı bize tuhaf ve inandırılıcıktan uzak, biraz da rastgele bir lakap olarak görünüyor.

Üstelik bütün bu "üçüncü" kişi ve varlıklar hiçbir zaman bir şarkının nesnesi olamıyorlar. Olma durumunda ise ikinci şahısa taşınıyorlar:

"Her çiçekten bal alırsın
Sen kendini ne sanırsın
...
Nedir bu çektiğim senden
Gönül derdin hiç bitmiyor"

Şarkı sözleri hep birinci şahıstan, birinci şahısa dair (Ben/Biz) kuruluyor, "Ben"i anlatıyor. Diğer nesneler "ben"in çevresinde dolaşıp, "ben"e ait olarak, veya "ben"i etkileyerek varolabiliyorlar:

"Aşk benim, dert benim, hasret benimdir"

"Ben"in bu merkezî konumu bazen işleri karıştırıyor. Tanımlanan "ben", teşhis edilen "sen" oluveriyor:

"Bak halime arkadaş, yaşarken ölmüşüm ben
...
Ben yanılmam arkadaş, sen de bizdensin"

Bir şey daha yok: somut, dünyevî nesneler. Yani taş, bisiklet, araba (dolmuş bile yok), gecekondu, saç, göz, el, kedi gibi. İncelenen 50'ye yakın şarkıda bu türden sözcüklere rastlamak mümkün olmadı. Yalnızca,

"Sen benim ufkumda doğan güneşsin"
"Yoksulluk ateşten gömlek"
"Kanımda, canımda, alın yazımda ..."

örneklerinde olduğu gibi, soyut anlamlarında kullanılan gömlek, kan ve güneş gibi sözcüklere rastlayabiliyoruz.

Burada dikkati çeken bir başka "eksiklik", "sevgili"nin de dünyevi nitelikleriyle karşımıza çıkmaması. Hemen hiç bir şarkıda "sevgili"nin gözünün renginden, teninin kokusundan, saçlarının uzunluğundan söz edilmiyor. Gencebay'ın sevgilisinin eşkali belirsiz.

Bir başka şey daha yok: somut olaylar, öyküler. Şarkıların, bırakalım bir olay anlatmayı, bir olaya göndermede bulundukları bile çok ender. Genellikle böyle bir durumda da olay efsanevî nitelikler taşıyor. Bu efsanenin ardından, her şey olup bittikten sonra, şarkı bize yorumlarını sunuyor - "Leyla ile Mecnun"da olduğu gibi:

"Bir feryat yıllarca cevapsız kaldı
Öyle bir feryat ki bu, duyan ağladı
Hasret dolu, çile dolu

Böyle aşk dünyada hiç yaşanmadı
Aşkımın gözyaşları tek ümidim hala
Döktüğüm kanlı yaş, yalnızlık ne bela
...
Bir efsane olduk dertte, çilede
Hep sordular: Mecnun, Leyla nerede?"

Bu şarkıda dikkati çeken bir başka nokta da, metnin merkezinin yavaş yavaş birinci şahısa doğru taşınıp, son iki dizede Mecnun'un tümüyle "ben"le özdeşleşmesi. Dolayısıyla somut bir olay anlatılmadığı gibi, üçüncü bir şahısın başından geçen bir olaydan sözetmeye bile yer yok.

Hiç bir somut olay ve nesnenin bulunmadığı bir metinde geriye "Ben"in fikirleri, özdeyişleri, duyguları kalıyor. Ve doğal olarak "ben"in sözünü ettiği herşey de soyut ve genel bir nitelik taşıyor. Örneğin "ben" dertlerini anlatıyor ama biz bu dertlerin neler olduğunu bilemiyoruz. Sonuç olarak hiç bir sorumuzu yanıtlamıyor şarkı sözleri:

Bırakın da Yaşayalım

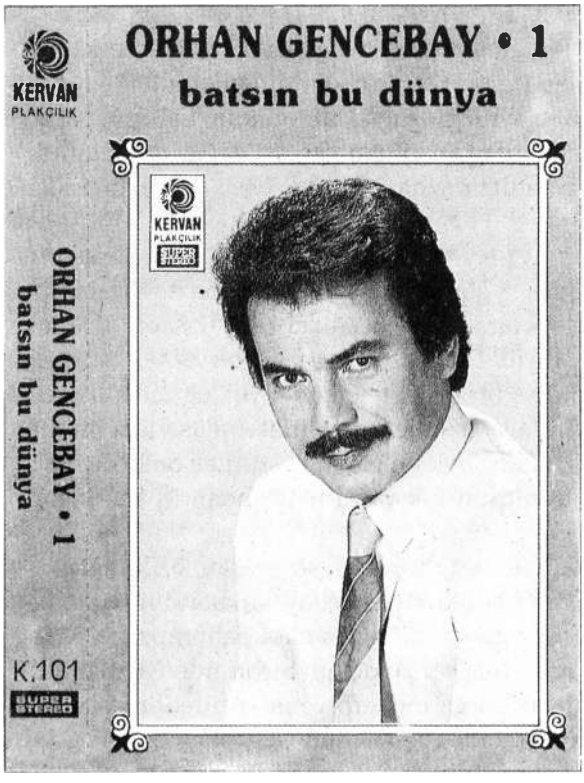
Ayrılığın böylesi görülmüş bir şey değil	Hangi ayrılık?
Bu aşkın ıstırabı çekilecek dert değil	Hangi aşkın?
Bir toz gibi savrulduk hepimiz bir kenara	"Biz" kim?
Hasret dolu gözlerim şimdi doldu pınara	Neye hasret?
Kabahat kimdeydi, kaderde mi, bende mi?	Hangi kabahat?

Doğarken ölen "ben"

> "Şirketin adamı, şirketin yeni arabesk uzunçalarlarından birini pikaba koyar koymaz, bilinen ritmin egemenliğinde stüdyo odası birdenbire bir otobüsü andırmaya başladı. Koltuğu geri yatırsam mı diye düşünme aşamasına vardığımda Orhan Gencebay geldi. O anda ortamda en az arabesk olan varlık, Gencebay'ın kendisiydi. Güvenli, dik, vakur, nazik, uygardı."[9]

Bir süre şarkı sözleriyle uğraştık, bir süre de Gencebay'la. Şimdi ikisi yanyana geldiğinde olanlara bakalım. Açık ki, Gencebay sözleri yazan ve söyleyen kişidir. İlginç bir ikilem çıkıyor karşımıza: bir yanda derbeder, mecnun, feleğin sillesini yemiş bir "ben", öte yanda sanki bütün bu sefaletin dışında kalan, bilen, yorumlayan, yaratan bir "abi".

9 *Yeni Gündem*, sayı:14, Murat Belge'nin Orhan Gencebay'la söyleşisinden.



Tipik bir Gencebay kaset kapağı. Başlığı okuyalım: "Batsın Bu Dünya". Şarkılara bakalım: "Boynu Bükük Sevgililer", "Ben Doğarken Ölmüşüm", "Dertler Benim Olsun" ... Hemen hepsi acılar içinde feryat eden "ben"in şarkıları. Fotoğrafa bakalım: saçı yeni kuaförden çıkmış, traşlı, güler yüzlü, temiz gömlekli, kravatlı bir "jön" var karşımızda. "Batsın Bu Dünya" diyen kim?[10]

Aynı ikilem Gencebay'ın filmlerinde de yaşanır çoğu kez. Örneğin filmde bir kan davasına bulaşmış "Orhan" vardır, bir de olmadık bir anda kalkıp şarkı söyleyen "Orhan Gencebay" ("Bir Araya Gelemeyiz").[11] Bu durumun en uç örneklerinden birini Şerif Gören'in "Kır Gönlünün Zincirini" filminde görüyoruz. Filmin ilk yarısında tecavüz edilip intihar eden kardeşinin intikamını almaya çalışan "Orhan" var. Sonra birden bu Orhan yaptığı plakla ünlü olup "Orhan Gencebay"a dönüşüyor, "Orhan Abimiz" oluyor. Bu arada filmin öyküsü sürüyor. İntikamcı Orhan, tecavüz eden Erman'ın kızkardeşini (Müjde Ar) kandırıp, kendisine aşık ediyor. Öte yandan, bu esnada, "Orhan Gencebay" deniz kıyısındaki köşkünde saz çalıp, beste yapıyor, konserler veriyor. Çarpıcı olan İntikamcı Orhan'la, Orhan Gencebay'ın hiçbir zaman bir arada bulunmayışı. Film tamı tamına iki ayrı parçaya bölünebilir: İntikamcı Orhan'la, Orhan Gencebay'ın ayrı ayrı öyküleri biçiminde - biri olayları yaşayan, öbürü de bu olaylardan esinlenip bestelerini yapandır sanki. İntikamcı Orhan'la, "Orhan Abi" - şarkıların "ben"i ve şarkıcı Or-

10 Bu bağlamda, şehir merkezindeki bürosunda çalışıp, düzenli bir hayat süren ama kaset kapaklarında derbeder pozlar veren arabeskçi Mustafa Keser'in (Stokes, 1992, s.123), Gencebay'la tam bir tezat teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

11 Stokes (1992) bu ikili yapının arabesk filmlerin en temel özelliklerinden olduğunu belirtiyor (s.141-2). Arabeski genelde bu iki metinin - soyut şarkılar ve filmlerde de anlatılan "garibanın öyküleri"nin - karşılıklı ilişkisi içinde çözümlüyor Stokes. Ancak burada, Stokes'un da kabul edeceği gibi (s.118-9), Gencebay'ın medyadaki imajının, diğer pek çok arabesk şarkıcıdan farklı olarak, "garibanlık" üzerine kurulmadığını vurgulamak gerekiyor.

han Gencebay gibi - aslında iki farklı kişi.

Böylesi bir durum, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, vs. gibi, halk edebiyatı kahramanlarının öykülerinden çok farklı. Bu öykülerdeki kahramanların en temel ilkesi olan söz ve yaşamın birbirinden ayrılamazlığı -kahramanın, halkının yazgısını paylaşması- Gencebay'ın "abi"lik öyküsü için geçerli değil. Bu anlamda halk kahramanını, "abi" ile karşılaştırdığımızda, birincisi "yaşayan", ikincisi ise "bilen" kişi olarak beliriyor.

Gencebay'ın şarkılarındaki somut olay ve nesnelerin yokluğunu, şarkıların "ben"inin somut ve yaşayan bir varlığa gönderme yapmamasına bağlıyabiliriz. Özellikle ortak bir referans noktası olarak, yer, kişi, özel isim -kısaca "üçüncü şahıs"ın- yokluğu, Gencebay idolüyle, "ben" in sistematik bir özdeş-olmama durumunu korumalarını sağlar. Böyle bir ortak referansın yokluğunda, besteci Gencebay'la, şarkıların "ben"i "biraraya gelemezler". Şarkıların aslında, bir anlamda, hep üçüncü bir şahsın ağzından söylendiğini öne sürmek belki de daha doğru olur. Yani kurgulanmış, "yaşamayan" bir varlığın ağzından: "Ben" doğarken ölmüştür.

"Orhan Abi" işte tam da halk kahramanını var eden söz-yaşam özdeşliği ilkesinin yıkıldığı bir ortamda mümkün olacaktır. Gencebay şarkılarının paradoksu, "insana aynı zamanda en yakın ve en uzak" müzik olan hafif müziğin paradoksudur. Bu ortam şarkıların öznesi "ben"le, şarkıcının birbirinden ayrılabildiği, "kopya"nın "orijinal"den bağımsızlaştığı, modern yeniden-üretim sistemlerinin ortamıdır. "Ben" ile "Abi"nin ayrık düştüğü Orhan Gencebay projesi geleneksel yeniden-üretimin sona erdiği noktada ortaya çıkar. Bu proje varoluş koşullarını kaçınılmaz olarak hafif müzik medyasına borçludur.

Ancak bu son saptama bizi Gencebay projesinde saklı olan bir başka ikileme getirecektir. Çünkü, şimdiye kadarki gözlemlerden de çıkarsanabileceği gibi, Gencebay'ın projesinde hafif müziğe karşı dehşetli bir direniş vardır. Kendi varoluş koşullarına vargücüyle saldıran "imkânsız" bir projedir bu - ki belki de önemli olan budur. "Ben"i doğarken öldüren koşullar Gencebay'ın projesini de kuşatmıştır.

Arabeskle dans etmek

Gencebay'ın müziği ve genelde arabesk birçok şeyle bağlantılandırıldı, ama dansla asla. Arabesk filmlerden, ev dekorasyonundan, hatta saksılardan sözettik. Ama arabesk-dans hiç olmadı - üstelik oyun havalarının "civciv çıkacak kuş çıkacak" ritmi arabeskin en önemli şifrelerinden biri olmasına karşın.

Beden Gencebay arabeskinin dışındadır. Bedenin kıvrımları, renkleri, uzunluk, kısalık, dolgunlukları bu müziğin soyut yüzeyine yabancıdır. Bu basitçe Gencebay'ın tutuculuğundan kaynaklanmıyor: Schoenberg'le de dans edilmiyor. Bedene yönelen ve yönelmeyen müzik türleri ayrımı Batı için de geçerli.

Daha önemlisi, bu ayrım çoğu kez ciddi-hafif müzik ayrımıyla örtüşüyor.

Bedenle müziğin tarih boyu özel bir ilişkisi var. Dans müziğin doğrudan kullanım bulduğu en geniş alan. Bu ilişki, 20. yy.'a dek geleneğin alanı: âyin, düğün, raks, vals. 20. yüzyılda hafif müzik ele geçiriyor bu alanı: tango, mambo, ça-ça-ça. Gencebay'ın müziği ilk bu noktada gösteriyor hafif müziğe olan direnişini. Hafif müziğin bu önemli alanına, bedene, dansa ve doğrudan kullanıma, yaklaşmıyor. Sahne ve sansasyona uzak idolüyle de bedenden uzak duracaktır Gencebay arabeski. Vokal ve çalgısal yeteneklerinden çok besteleri ve yaratıcılığıyla tanınacaktır Gencebay. Bedene, dansa, doğrudan-kullanıma olan uzaklık, eğlenceye, güldürüye, ve mizaha olan uzaklıkla tamamlanacaktır - Gencebay'ın "eğlenceli" olduğunu kim söyleyebilir? Hafif müziğin bu hafif alanlarının terkedilişi şarkıların metinleri sayesinde giderek daha da "ciddi" bir nitelik kazanacaktır. Hafif müziğin, güncel olanla, öykü ve mesellerle, çağdaş fantazyalarla örülü dünyası, Gencebay'ın ultra-soyut metinlerinden ısrarla dışlanacaktır.

Yukarda göstermeye çalıştığımız gibi, 1960'ların sonundaki yenilik karmaşasında, hafif-müzikleşme sürecinin içinde doğmuştur Gencebay. Aslında idolünü de, metinlerini de, müziksel yapısını[12] da bu sürece borçludur. Ama, Gencebay projesi varlığının tüm derinliklerinde, çok ince bir kesinlikle, hafif müzikten ve genelde hafif müziğin var olduğu bütün alanlardan kaçmanın yollarını arar.

Bu projenin ilk mimarı Orhan Gencebay değildir. Arabeskin "kökenleri" çok zorlu bir soru.[13] Ama Orhan Gencebay bu projenin son noktasıdır. Herşey onunla son sınırına taşınır: mezara. Çünkü Gencebay projesi aslında mezardaki hafif müziktir. Böylesi bir proje de kentten başka bir yerde ortaya çıkamayacaktır kuşkusuz.

Kent

> *"Home,*
> *Where my music is playing..."* (Paul Simon, *"Homeward Bound"*)

Bir kent nasıl farkettirir kendini? Hangi eşikten sonra biliriz artık kentin içinde olduğumuzu? Uzaktan önce bir toz bulutudur kent - ayaklardan, egzozlardan ve bacalardan yükselen. Biraz daha yakındansa bir uğultudur: kaos. Ses bir duvardır, ses uzaysaldır, sesin bir ayağı hep yerdedir - ve müzik de buna bir istisna değil.

Şimdi sokaklardayız, kaosun içinde:

> "Kaostan 'ortamlar' *("milieu")* ve ritmler doğar. ... Her "ortam" titreşimseldir, başka deyişle, bileşkenlerin periyodik tekrarıyla oluşan bir uzay-za-

12 Gencebay müziğinin müzikolojik ayrıntılarına bu yazıda giremedik. Bu konuda bkz. Stokes, 1992, Altıncı Bölüm.

13 Bkz. Ayvazoğlu, v.d. (1994), s.16-8

> man bloğudur. ... Her "ortam" kodlanmıştır: kod ise periyodik tekrarlarla tanımlıdır. Ama her kod bir (diğeriyle) karşılıklı-kodlama ve iletişim *(transcoding* ve *transduction)* durumundadır. (Bu) ... bir "ortam"ın bir diğerine temel oluşturma veya bir diğerinin üzerine oturma, içinde erime veya içinde kurulma tarzıdır" (Deleuze ve Guattari, 1987, s.313).

Genel olarak, arabesk kentin kaosuyla ilintilidir: bu kaosun içinden, bu gürültülü, kalabalık yığından bir parçayı evcilleştirmek. Kenti taşıyan dolmuşçu, kente fırlatılmış göçmen, durmaksızın kenti içine alan fahişe: neden bu insanlar arabeskle - üstelik de abartılarak - özdeşleştirildi? Elbisesi delik göçmen, kapısı açık dolmuşçu, çıplak fahişe ve kaos. Bunlar en uç örnekler.

Ses ve "yer"in özel bir ilişkisi var. Arıların haberleşmesi: işte yiyecek, işte yuva. Kuş cıvıltıları: burası benim alanım. Yunan makamları: Dorian, Aeolian: burası Dorların bölgesi: do, re, mi. Hint ritimleri: burası benim beldem. Arka sokaklarda bir birahaneye veya meyhaneye girin ve sizi saran duvarları hemen duyumsayacaksınız. Dolmuşun içi, genelev sokağı. İstediğinizi alabilirsiniz ama unutmayın başka birisinin bölgesindesiniz. Evet, arabeski ne yozluğuyla, ne dertli oluşuyla tanıdık. Onu, kurduğu duvarlar, savunduğu bölgeler ve kaostan kendine evcilleştirmeye çalıştığı parçalarla tanıdık. Arabesk ilk kez uzayda çıktı karşımıza. Bu yüzden "arabesk" sözcüğü icat edilmeden çok önceleri "dolmuş müziği"ni kullanıyorduk.

Orhan Gencebay da kentte doğan ve kente ait olan hafif müzik girdabının içinde örmüştür duvarlarını. Kaostan bir parçayı koparmak, o parçadan bir ev kurmak uğruna sıkı tutar işini. Her deliği kapamaya çalışır. Ama sonunda bir eksik çıkacaktır bu evde: kapı:

> "Kişi çemberi kaosun eski güçlerinin zorladığı tarafta değil, çemberin kendisinin yarattığı başka bir yerde aralar. Sanki çember, himayesi altında etkinlik gösteren güçlerin bir sonucu olarak, kendiliğinden bir geleceğe açılmak istermiş gibi. Bu kez, geleceğin güçleriyle birleşmek üzere ..." (Deleuze ve Guattari, 1987, s.311).

Gencebay'ın duvarları, kapısı olmayan bir eve, hafif müziğin mezarına, varacaktır. Gencebay'da göze batan, tümüyle hafif müzik araçlarına dayanarak verilen bir ciddileşme uğraşıdır. Bunu Batı dünyasındaki kimi caz ve rock türlerinin verdiği uğraştan ayırdetmeliyiz. Geleneksel türlerin hemen tümüyle hafif müzik arenasına itildiği bir toplumsal oluşumda gerçekleşiyor çünkü. Ciddilik kıstasının gelenekle kurduğu hiçbir bağlantı yok yeni Türk toplumunda: başka bir "geleneğin" -çok sesli Batı müziğinin- egemenliğinde kuruluyor ciddi-hafif ayrımı. Öyle ki, bu kıstas Gencebay'ı bile avucunun içine almıştır: "Bu müziği (kendi müziğine göndermede bulunuyor) besteleyen ve yorumlayan kişinin, öncelikle Batı müziğini tanıması şart ..." (*Hürriyet-Kelebek*, 31.1.1988).

Böylece "ciddiyet"e geleneğin arketiplerini hafif müziğin içine doldurarak

ulaşılmaya çalışılır.[14] Belki bir anlamda hafifliğe mahkûm edilen geleneğin öcüdür bu ciddiyet. Sıradan bir müzik türünün, sıradanlığı sürekli dışlayışı, günlük yaşamda tüketilmeye yönelik şarkıların, günlük yaşamı yok sayışıdır. Böylece proje en uç noktasına ulaşacaktır. Girdaptan ve kaostan kaçmak için çizdiği kaçış çizgisi kendi üzerine kapanıp, açıklığı olmayan bir çembere dönüşür.

Gencebay'dan sonra, hatta yine onunla -doksanlı yıllardaki "yeni" Gencebay'la- birlikte, mezara tıkılmaya çalışılan hafif müzik duvarlarda delikler açmaya başlayacaktır. Ferdi Tayfur, Gencebay'ın sakinliğini yırtıcı bir vokalle bozacak, "Adana'nın Barajı"na dair şarkılar okuyacak, bestenin değil, yanık sesin izini sürecektir. İbo, coşkulu konserleri, yöreselliği, şivesi ve skandallarıyla ciddi ağabeyden uzaklaşacak, "taverna" eğlencenin önemini anımsayacaktır. "Küçük"lerle arabesk çocuklaşacak, hatta giderek politikaya bulaşacak, ve son yılların pop patlamasıyla bir anlamda son bulacaktır. Artık Mirkelam projesi mümkündür.

Arabesk çalışmaları

Orhan Gencebay'ın ve genelde arabesk şarkıların soyut metinleri hemen tüm araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından tesbit edildi. Bu soyut metnin daha somut öyküler anlatan başka metinler veya toplumsal koşullar sayesinde anlam kazandığına da işaret edildi. Bu konuda yazan hemen tüm toplumbilimciler, şarkıların ötesine baktılar - ki en azından klasik anlamında toplumbilim de zaten böylesi bir metodolojik varsayım üzerine kurulu. Böylece, arabesk çalışmalarının, soyut-arabesk-metin ve bunun arkasında yatanlar ayrımı üzerine kurulu bir çözümlemeyi, çok değişik biçimlerde de olsa, yinelediği söylenebilir.[15]

Bu makalede, bu çözümleme türünün biraz dışına çıkmaya çalıştık. Sıradan, yüzeysel ve güncel olanı dışlayıp, sürekli olarak derinliklere, yanık bir "iç"e parmak basan ve bu nedenle de bu derinliğin bir ürünü olmaktan çok kurucusu sayabileceğimiz arabeskin yüzeyine yönelmek istedik. Orhan Gencebay'a bir proje olarak yaklaşarak, bu projenin varolduğu yüzeyi görmeyi denedik.

Sonuç olarak, Orhan Gencebay projesi, hafif müziğin girdabına teslim olmaktansa, imkânsızlığı kucaklayan bir proje. Bu anlamda, Gencebay projesini bir strateji olarak değerlendirmek gerekiyor. Bu stratejiyi -bu kaçış projesini-

14 "Arabesk ... aslında yeni bir müzik ... Ama, arabeskin dili yeni değil" (Stokes, 1992, s.203). Bu bağlamda arabesk ve "sema" arasında ilginç bir karşılaştırma için bkz. *a.g.e.*, s.202-227.

15 Belge (1983) bir "gerçeksizlik/içiboşluk kültürü" (s.391) olarak nitelediği arabeskin, "Kendi yüzeysel 'söylem'i ne kadar yapmacık olursa olsun, gerisinde yatan yoğun bir özlem" olduğunu öne sürüyor (s.367). Özbek (1991) arabeski kentteki kimi gruplarla bağlantılandırıp, onu "popüler kültür"ün bir parçası olarak değerlendiriyor. Bu konudaki en ayrıntılı tezi geliştiren Stokes (1992) arabesk şarkıların soyut metinlerinin, göçmen ve gecekondu öyküleriyle örülü bir başka metin sayesinde anlam kazandığını gösterip, bütün bunların ardında da daha genel bir *"liminalite"*, belirsiz bir eşikte oluş, metaforunun bulunduğunu öne sürüyor.

daha büyük ölçeklere taşıyıp, bir merkezin eteklerinde yuvarlanıp giden topluluk ve kültürlerin, bu girdaptan kurtulmak için oluşturdukları başka stratejilerin yanında düşünmeliyiz. Bir toplumsal oluşumu yalnızca iç çelişkileri veya tutarlılıkları açısından değerlendirmeyip, verili oluşumdan kaçış olasılıklarını da dikkate alacak olursak, "Sahibin Sesi" ile girilen bu tartışmanın sosyolojik önemi ortaya çıkar. Bu anlamda, Gencebay projesinin "başarısızlığı", çizdiği kaçış çizgisinin bir çembere dönüşmesi, bize girdabı -yani "Sahibin Sesi"ni- kuşatmanın başka yollarını düşünmemiz gerektiğini anımsatıyor.

KAYNAKLAR

Adorno, T.W. (1941), "On Popular Music", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9.

Adorno, T.W. (1978), "On the Social Situation of Music", *Telos*, n.35.

Ayvazoğlu, B; Behar, C.; Savaşır, İ.; Sökmen, S. (1994), "Müzik ve Cumhuriyet", *Defter*, sayı:7/22.

Bartok, Bella (1976), *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton: Princeton University Press.

Behar, Cem (1987), *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Belge, Murat (1983), *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalim and Schizophrenia*, cilt 2, Minneapolis: University of Minnesota.

Gendron, Bernard (1986), "Theodor Adorno Meets the Cadillacs", Tania Modleski, *Studies in Entertainment* içinde, Indianapolis: Indiana University Press.

Karakayalı, Nedim (1994a), "Identitet, Tradisjon, Musikknotasjon", *Plastikk*, 1, Oslo.

Karakayalı, Nedim (1994b), *His Master's Mirror: a study on reflexivity, identity, and theories of the social, Magister Artium* tezi, Oslo.

Oskay, Ünsal (1982), *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.

Stokes, Martin (1992), *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.

Tekelioğlu, Orhan (1995), "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arka Planı", *Toplum ve Bilim*, sayı:67.

Stillborn: A serious light music project - Orhan Gencebay

Imagine a music which consists of relatively complex compositions and ultra-abstract texts. Imagine that the creator of this music is well-educated, leads a private life devoid of scandals, and seldom performs alive. Imagine also that this music is never associated with dancing, humour, and "having fun". Imagine, nevertheless, that this music is an extremely popular light music genre. This would be an approximate definition of the "Orhan Gencebay Project". Orhan Gencebay is generally known as the founder of arabesk - a music genre which emerged in urban Turkey in the late sixties and has become increasingly popular since then. However, Gencebay is also acknowledged as an exception among the arabesk musicians. The article does not focus on arabesk in general but rather deals with this "exception". Unlike the more commonly accepted view which attributes the "exception" to Gencebay as a subject, this article looks at "Gencebay" as a project and conceives Gencebay-as-a-subject as a product rather than a producer of this project. The first part of the article shows that the traditional forms of Turkish music (both folk and art) has gone through a transformation - a process of "becoming-light-music". This was partly due to the "music reforms" of the Republican era which recognized the Western art music as the only serious music culture, and partly due to the replacement of traditional (oral) reproduction systems by modern ones (mechanical reproduction and notation). The article, through a revision of Adornoís theories, identifies the basic characteristics of the light music media. Depending on this criteria, it is argued that the wave of "experimenting with the traditional music" in the sixties was the final outcome of "becoming-light". Gencebayís music is the result of this experimentation. The second part focuses on the texts and media representations of Gencebay. This analysis shows that Gencebayís music is entirely a product of the light music media and yet it resists forcefully to "lightness". The project could therefore be seen as an attempt to escape from the domains of light music by using the very means the light music media provides. However, it should be distinguished from similar attempts in the West since it takes place in a cultural context in which there is no connection between traditional and serious culture. Gencebayís project

should rather be seen as a strategy developed against the situation of traditional forms (in non-Western cultures) which are caught up in a process of "becoming-light". More generally, it could be thought in connection with other strategies developed in domains other than music in peripheral formations. However, the writer argues that Gencebayís project ultimately collapses, because, while insistently blocking the routes to lightness, it remains itself without a "way out".

Kendiliğinden sentezin yükselişi: Türk Pop Müziği'nin tarihsel arkaplanı

*Orhan Tekelioğlu**

Giriş

Belki de temel projesini bir ulus-devleti yeni bir yurttaş kimliği ile kurma olarak tanımlayabileceğimiz Türkiye Cumhuriyeti, uluslaşma sürecinde önemli işlevler yüklediği kültür siyasetlerine her zaman özel bir ilgi göstermiştir. Devletin yapılanması ve örgütlenmesinde yaşamsal öneme sahip kuruluş yıllarında, gerek ulusun önderi Mustafa Kemal, gerekse dönemin ideologlarının (özellikle Ziya Gökalp'in) yazı ve demeçlerinde bu özel kültür ilgisi, günümüzde de dolayımda olan veciz bir sözcük ve *olmazsa olmaz* bir zorunluluk ile tanımlandı: *Doğu-Batı sentezi*.

İlk olarak Tanzimat döneminde taraftar bulan, İttihak ve Terakki hareketinde siyasî temelleri atılan bu sentez gereksiniminin bir ucuna Osmanlı geçmişe gönderme yapan ve ulusçu bir yapılanmanın gereği olarak "Türk-olmayan" bütün unsurları imleyen *Doğu* konurken, öteki uca henüz ulaşılamamış ama gelecekte mutlaka bir parçası olacağımız düşünülen yeni bir kültür alanı, yani *Batı* konmaktaydı. Türkiye Cumhuriyetinin siyasi, iktisadi eğilimlerini çerçeveleyen bu sosyo-kültürel sentez ereği, halen tüm şiddetiyle yaşanan "kimlik" sorunlarının sanki öteki adı, bir özeti olmuştur. Çok-kültürlü, çok-kimlikli Osmanlı kültürel mirası ile tarihsel bir hesaplaşmayı, onun yerine tek kimlikli bir ulusal kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi asla ödün verilmemesi gereken bir "zorunluluk" olarak ortaya konduğundan, yaşama geçirilmesinde de ister istemez "otoriter" bir üslûp benimsenmiştir. "Yukardan-aşağıya" ve kesinlikle kültür seçkinlerinin sıkı denetimindeki bu *zorunlu* Doğu-Batı sentezi projesi,

(*) Dr. Orhan Tekelioğlu Bilkent Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü Öğretim Üyesidir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından başlayarak kültür ve sanat siyasetlerine damgasını vurmuştur.

Siyasî alanda, son dönem Osmanlı siyasî seçkinlerinin bir kısmıyla ister istemez bağlaşıklıklar kurmak zorunda kalan Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş yıllarındaki yöneticileri, kültür siyasetlerini belirleyip uygularken son dönem Osmanlı kültür seçkinleriyle hiç bir biçimde uzlaşmaya yanaşmamış, aksine büyük bir hızla oluşturmaya başladıkları sanat eğitimine ve örgütlenmesine yönelik kurumlarıyla kendi ulusal kültür seçkinlerini yaratmak istemişlerdir. Genelde sanat, bu yazının konusu olması nedeniyle, özelde de müzik siyasetleri ve kurumları yukarda sözü edilen "sentez" düşüncesiyle oluşturulurken, yeni ulus-devlet kendi kültürel tabusunu da tanımlamıştır— *Doğu*. Sentez düşüncesi, temelde *üç* ayaklı bir sınıflandırma sorunsalında (Batı-Kaynak-Doğu) oluşmuş, bir yandan birleştireceği unsur ve yönleri imlerken (Batı ve Kaynak), öte yanda da asla birleşemeyeceği tabu alanını (Doğu) kurgulamıştır. Gökalp (1990: 146) tarafından "yeni medeniyetimizin" geleceği olarak tanımlanıp tasarlanan Batı'ya yönelinmişse de, bu sentezin kaynağı, yani "Türk halkının geleneksel kültürü" unutulmamıştır. Coğrafî tanımlamaların ötesinde çağdaş uygarlığı simgeleyen Batı, soyut bir model olarak alınmış ve iddia edilen değeri, *çağdışılıkla* eşdeğer görülen Doğu ile ölçülmüştür.

Bu yazının konusu olan müzik alanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan başlayarak, kültüre ve sanata yönelik siyasetlerde ayrıcalıklı bir konumda yer almış, ulus-devleti ve yeni bir yurttaş kimliği oluşturmaya yönelik kültür sanat ve siyasetleri için bu alan, deyim yerindeyse, her zaman "hedefte" durmuştur. Genç cumhuriyetin siyasî seçkinleri, müzik alanına yönelik duyarlılıklarını ve müzikteki *Batıcı* reform isteklerini ilk olarak, Osmanlı döneminden gelen ve müzik eğitimine yönelik tek resmî kurum olan Darülelhan'daki "şark musıkisi şubesini" 1926'da kapatarak gösterdiler (Oransay, 1985: 112). Giderek güçlenen müzikteki yeni kültür seçkinleri Batı eksenli reform düşüncelerini hızla uygulamaya koydular. Örneğin 1934'de alınan bir kararla, kapsamı tartışmalı da olsa (yasağın tüm müzik türlerini mi, yoksa yalnızca Osmanlı kökenli müzikleri mi kapsadığı tam olarak bilinmiyor), radyoda Türk müziğinin çalınması yasaklandı (Kocabaşoğlu, 1980: 82). Halka çoksesli müziği sevdirmek için, gerek radyo yayınlarında, gerekse öteki kamusal alanlarda (deniz hatları gemilerinde çalınan müzikten, cumhuriyet balolarına kadar) çoksesli Batı müziğinin seçkin örnekleri çalındı. Yaklaşık yirmi ay süren radyodaki Türk müziği yasağı sonradan kaldırılmış ve sonraki yıllarda çalınan Türk müziği oranı giderek artmış da olsa, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (bundan sonra, TRT), yasağı çok daha kapsamlı ve sürekli bir denetim sistemine, yani şu anda bile uygulamada olan çalınan müzik yapıtların gerek içeriğini, gerekse formunu denetleyen "sansür"e dönüşmüştür. Öte yandan, Batılı anlamda eğitim ve repertuarlarıyla devlet konservatuarları kurulmuş ve yetenekli müzisyenler ülke dışına eğitim için

gönderilmeye başlanmıştır. Çoksesli müzik çalan orkestralar, Batı klasik müziğinin kolay dinlenebilen örneklerini ülkenin çeşitli yörelerinde halka ücretsiz olarak sunmuşlar, Halkevlerinde de ücretsiz müzik kursları açılmıştır.

Müzikteki yeni kültür seçkinlerinin son kertede amaçladıkları, Türk dinleyicisinde, Batılı "çağdaş" dinleyicide de olduğu varsayılan *çoksesli* müziğe karşı bir sevginin yaratılmasıdır. Yeni kültür siyasetlerinin ekseni, yavaş yavaş artacağı düşünülen "çoksesli müzik sevgisi" ve yurtdışında eğitim gören besteci ve yorumcuların katkılarıyla, teksesli ama halkın içinden çıkan ve halk tarafından sevilen Anadolu ezgilerinin *çoksesli* olarak yeniden bestelenmesi beklentisi çerçevesinde kurulmuştur. Böylece ülkede bir Batı-Doğu sentezi yapılanacak, çağdaş, çoksesli Türk sanat müziği doğacaktır. Bu amaç ve TRT'nin de katkılarıyla teksesli halk türkülerimiz toplanmaya, notasyona geçirilmeye ve sınıflandırılmaya başlanır. Buna ek olarak, yalnızca çoksesli klasik müzik, caz ve Batı pop müziği yayını yapan bir radyo kanalı kurulur.

Özetle, en azından kuruluş yıllarındaki Türkiye Cumhuriyeti'nin müziğe yönelik kültür siyasetleri, gerek müziğin yayılmasında çok önemli bir işleve sahip radyodaki müzik denetimi, gerekse müzisyenlere formel eğitim veren kurumlar açısından belirgin bir eşgüdüm ve süreklilik içermiştir. Bütün bu resmî çabalara ve medya denetimine karşın, "çoksesli çağdaş bestecilerin" yapıtları halk tarafından beğenilmemiştir. Ama müzik alanındaki kültür seçkinleri için en şaşırtıcı gelişme, özellikle popüler müzikte 60'lı yılların sonunda çıkan ve bir müzik türü olmayı aşarak bir yaşam biçimine dönüşen "Arabesk olgusu" oldu. Seçkinler Arabeski, *Toplumsal Değişme-Göç-Gecekondu* olarak formüle edilen güdük bir toplumsal değişim modeli çerçevesinde, yani müziğin iç dinamiklerine hiç başvurmayan, müzik söylemine *dışsal*, dolayısıyla indirgemeci bir toplumsal değişim kuramının göstergeleriyle anlamaya çalıştılar. Oysa Arabesk ve günümüzde Arabesk ile müziksel ve duygusal "füzyon"a girmiş Türk pop müziğinin halk nezdindeki "önlenemez yükselişi", ancak müzik söylemine içkin iç değişim pratikleri ve bunları çevreleyen söylemdışı (*ex-discursive*) toplumsal gelişmelerin dinamiğinde anlaşılabilir. (Ziya Gökalp'in yazıları, devletin müzik alanındaki siyasetleri, Mısır filmlerindeki müziklerin "adaptasyonu" kararı, DP iktidarının tarım siyasetlerinin yolaçtığı içgöç ve "gecekondu", kentte yükselen "gazino" temelli yeni eğlence anlayışı, TRT 3, Polis Radyosu, kentli yeni kültür seçkinleri vb.)[1]

Bu yazının tartışmaya açacağı soru şudur: Acaba Türkiye Cumhuriyetinin "ulus-devlet" olma projesine içkin olarak yürüttüğü Batı eksenli kültür siyaset-

1 Yazıda kullanılan *söylem* kavramının tanım ve tartışmalarına, bu kavrama ilişkin kuramsal tartışmaların boyutu ve tükenmezliği düşünülerek, özellikle girilmemiştir. Yine de Foucault'dan kaynaklanan bir söylem kavramının yazıda kullanıldığı söylenebilir. Bu bağlamda metnin odaklandığı söylem *müzik* ve bu söyleme dışsal ama ilişkili söylemlerin alanı ise *söylemdışı* olarak kullanılmıştır.

lerinin (ki bu projeye "zorunlu" *Batı-Doğu* sentezi denebilir) iflasından ve bunun yerine öncülüğünü bazı müzisyenlerin yaptığı, el yordamıyla yükselen yeni bir sentezden (ki bu gelişmeye ise "kendiliğinden sentez" ya da *Doğu-Batı* sentezi denebilir) söz edilebilir mi? Dikkat edilirse, "zorunlu" sentezden, "kendiliğinden" senteze olan evrilme çizgisinde *Doğu* ile *Batı* eksen değiştirmektedir (*Batı-Doğu* sentezinden *Doğu-Batı* sentezine doğru). Bu neolojizmden amaç, bir söz oyunu değil, aksine gönderme yapılan kaynaktaki değişimin vurgulanmasıdır. Gündelik dilde üstünde pek düşünmeden Doğu-Batı sentezi diye adlandırılan projenin, Türkiye Cumhuriyetinin özellikle kurulma yıllarındaki kültür siyasetlerine bakıldığında, aslında bir Batı-Doğu sentezi olarak, diğer bir deyişle, batılı pratik ve formlardan temellenen bir model ile başladığı ve belki de bu nedenle başarısızlığa uğrayarak bir değişim geçirdiği ve bugünkü Doğu-Batı sentezine dönüştüğü söylenebilir.

Sentezin kaynakları

> Doğrusu alaturka musıkiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musıkiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun köylerinde daima saz çalınırmış.
>
> II. Abdülhamit (Aksoy: 1985, 1215)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından hemen önce, İstanbul ve Anadolu'da varlığını sürdüren müzikler, genelde iki, ama altbiçimleriyle altı tür olarak sınıflandırılabilir. Öncelikle iki temel kaynaktan söz edilebilir: Saray ve Halk müzikleri. Daha yakından bakıldığında, özellikle saray çevresinde yorumlanıp dinlenen, besteci ve yorumcuları bakımından çok-kültürlü, ruhen seçkinci ve kozmopolit bir müzik olan Klasik Türk Sanat Musıkisinin iki formundan —klasik ve popüler— söz edilebilir. Zaten cumhuriyet döneminde, yazının ilerki bölümlerinde anlatılacak nedenlerden ötürü, ritüellerle örülü ve geleneğe yaslanan klasik formu bir anlamda "donarak" *arkaik* bir müziğe dönüşürken, dönemin ünlü müzisyenleri tarafından (Hacı Arif Bey gibi) klasik formdan özenle ayrıştırılarak *şarkı* formu üzerinde yükselen popüler bir kolu, yani *Türk Sanat Müziği* doğmuştur. Bunun yanısıra, Osmanlı devletinin kırsal kesimde dinlenen ve yörelere göre çeşitli farklar gösteren halk müziği, parçalanan imparatorluğun bir bölümünde, yani Anadolu'da kurulan Türkiye Cumhuriyetinde yeniden ve ulusçu bir sorunsalda tanımlanarak Türk Halk Müziği olarak adlandırıldı. Ayrıca, gele-

neksel ve tarikatlar çevresinde yorumlanan bir başka müzik türü ise, *Tekke Müziği* idi ki bu müzik, cumhuriyetin ilanından hemen sonra tekke ve zaviyelerin siyasî nedenlerden dolayı kapatılmasından dolayı büyük darbe yedi ve pratikte, Mevlevî kökenli tasavvuf müziği dışında, yok oldu. Cumhuriyet dönemi öncesi son kaynak, Osmanlı devletinin son dönemindeki Batılılaşma hareketleri ile müzik söyleminde marjinal da olsa yer bulan batı kökenli müziklerdir. Batılı müziklerin en bilineni, son dönem Osmanlı ordusunda kurumlaşan *Bando Müziği* idi. Öte yandan, yalnızca İstanbul'da ve marjinal olarak varolan, ancak cumhuriyet dönemindeki Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin ilk örneği olan *Kanto Müziği* de çok önemli bir kaynak müziktir.

Osmanlı devletinin son dönemi ve müzik

Osmanlı devletin kurulduğu günden başlayarak Batı'nın teknolojisi ve uygarlığı ile ilgilenmek zorunda kalmıştır. Batılılaşma hareketi ise, ancak imparatorluğun sürekli toprak yitirmeye başladığı son döneminde yöneticiler ve aydınlar arasında taraftar bulabilmiştir. Batı, ilk olarak kendini, teknoloji alanındaki üstünlüğü ile kabul ettirmiş ve gücü Osmanlı'ya karşı sürekli kazanan ordusuyla ile ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle de, Batı'nın Osmanlı develtinde ilk etkilediği kurum *ordu* olmuştur. Osmanlı ordusunun Batıcı bir anlayışla yeniden yapılanması çabası, yalnızca yeni teknolojiler kullanimını ve savaş düzenini orduya sokmamış, aynı zamanda bilim-yönsemeli, pozitivist bir düşünce dizgesini, "çağ" ile bir sentez gereksinimini ordu mensupları arasında yaygınlaştırmıştır. Zaten Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan başlayarak ordu mensuplarının Batılılaşma hareketi ve laiklik ilkesindeki öncülüğü ve etkinliği başka türlü açıklanamaz. Yazının konusu olması nedeniyle tekrar müziğe dönersek, *Nizam-ı Cedid* ordusunda bandonun kurulması ve Bando Müziğinin ve marşların Batılı müzikler arasındaki ayrıcalıklı yeri ve cumhuriyet dönemindeki asker müzisyenlerin önemi daha iyi anlaşılabilir.[2]

Osmanlı ordusunda müziğin geleneksel önemi yeniçerideki "mehterân bölüğü"nün varlığından da anlaşılabilir. Ordu sefere çıktığında ve her saldırıdan önce mehter müziği çalınarak askerlerin morali yükseltilirdi. Mehter müziğindeki vuruşların yardımıyla piyadenin yürüyüş temposu (iki adım ileri, bir adım geri) düzene girerdi. Modernleşme hareketleri etkisini ilk önce orduda göstermiş ve ordunun savaş düzeni, askerin savaş alanına yerleşimi ve yürüyüş temposu Batı orduları örnek alınarak yeniden tanımlanmıştır. Siyasî nedenlerle zaten gözden düşen yeniçeri ve mehterân, ordunun yeniden yapılanmasından olumsuz anlamda etkilenmişlerdir. Müziksel boyutta bu etkinin anlamı, modernleşen or-

2 Örneğin, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında yıllardır şef olarak çalışmış olan Hikmet Şimşek ordu, yani bando kökenlidir.

dudaki piyadenin yürüşüne uygun Batılı bir yürüyüş müziği gereksinimidir ki II. Mahmut'un siyasî ereklerini gizleyerek, mehterhânenin kapatılmasına gerekçe olarak bando mızıka takımı kurulması gereğini göstermiştir. Böylece ünlü opera bestecisi Donizetti'nin kardeşi Giuseppi Donizetti ve yardımcısı 1826'da İtalya'dan getirtilip, *Nizam-ı Cedid* ordusunda kurulan bandonun başına getirilmiştir.

Sonraki yıllarda Paşa derecesine kadar terfi eden ve yıllarca Osmanlı devletine hizmet eden Donizetti ve bandonun öteki müzisyenleri, repertuar sorununu çözmek için mevcut bando müziği dağarcığından ve özellikle İtalyan bando müziğinden esinlenerek bir dizi marş bestelediler. Bu marşların bestelenmesinde güdülen çaba, bir Batı-Doğu sentezinden çok ordunun çeşitli birimleri için gereken marşların âcilen sağlanmasıydı. Bando Müziğinin cumhuriyet dönemi çoksesli bestecileri için asıl yaptığı katkı notasyon alanında, yani yapıtların Batı müziği standartlarına göre yazımı alanında olmuş ve Donizetti'nin kişisel çaba ve etkisiyle, bando dışı müziğin notaya geçirilmesinde Batı notasyonu gitgide benimsenmiştir. Ayrıca bando için gereksinilen müzisyenlerin yetiştirilmesi, Cumhuriyet döneminde kurulan ve batı tipi müzik eğitimi yapacak olan konservatuarların ilk nüvesinin ordu bünyesinde kurulmasına neden olmuş ve 1833'de *Saray Mızıka Mektebi* kurulmuştur. Bando ve Donizetti'nin saraydaki sanat yaşamına etkilerini, sarayda sık sık verilen çoksesli dinletilerinden de anlayabiliriz. Bu dinletilerin yanısıra Batılı birçok ünlü müzisyen Osmanlı sarayını ziyaret edip, konser vermişlerdir.[3] Fransa'da eğitim gören Dikran Çuhacıyan (1837-1898) 1875'de ilk yerli operayı besteler. Yıllar geçtikçe ustalaşan bu müzisyenler Saray Senfoni Orkestrasınının (*Saray Mızıka heyeti*) temelini oluştururlar. Bu orkestra, Osmanlı devletin yıkılışından hemen önce, 1918'de yaklaşık seksen kişilik bir kadroyla Avrupa turnesine çıkmış ve başarılı konserler vermiştir.[4]

Son kaynak-müzik olarak, Osmanlı devletinin son döneminde yalnızca kent kültüründe marjinal olarak varolan ve günümüz Türk Popüler Müziğindeki Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin ilk formu olarak düşünülebilecek Kanto Müziğini unutmamak gerekir. Genellikle müslüman-olmayan azınlığa mensup müzisyen ve şarkıcılar tarafından eğlendirme amacıyla yorumlanan bu müzik, kaynaklandığı İtalyan müziği kökenli şarkı (*canzone*) formundan hızla uzaklaşıp, *yerelleşmiştir*. Gerek sözler, gerek yorum, gerekse müzik formu bakımından Doğu-Batı sentezinin popüler müzikteki başarılı bir örneğini oluşturan Kanto Müziğinin müzik söylemi, cumhuriyet kuruluş yıllarındaki *operet* ve daha sonra kentlerde gelişen "gazino kültürü" ve eğlence anlayışını anlamak için önemli ipuçlarını içerir.

3 Örneğin Franz Liszt 1847'de sarayı ziyaret edip bir konser vermiştir.

4 Avrupa turnesinde Beethoven'in Keman Konçertosunu da yorumlayan Saray Senfoni Orkestrası, İstiklâl Marşının da bestecisi olan Osman Zeki Üngör yönetimindeydi.

Cumhuriyet'in müzik projesi

> Batının X. yüzyılda vardığı ve zihin çabasına dayanan yeni bir sanat akımı (*polifoni*) dışında kalan ve kişinin iç âleminde ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan basit ve iniltili müzik en aşağı 9-10 yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder.
>
> Ekrem Zeki Ün

Osmanlı devletinin son dönemlerine bakıldığında, Batı medeniyeti ile eşit olmayan bir karşılaşma ve özellikle aydınlar arasında güçlenen "Doğu'dan nefret" ve hayranlıkla örülü bir Batılılaşma hareketi gözlemlenebilir. Bununla beraber, Batılılaşmanın tutarlı ve programlı bir dizi devlet siyasetine dönüşmesinden ancak Cumhuriyet döneminde söz edilebilir. Siyasî muhaliflerini yok edip yönetimde tek adamlığını pekiştirdikten sonra Mustafa Kemal, Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişme yönünü, uygarlık yüzünü Batı'ya çevirmiş ve bu amaçla birçok alanda Batı-Doğu sentezi oluşturacak reformlar yapmaya başlamıştır. Batı uygarlığı anlamında düşünülen "Türkiye Cumhuriyeti'nin uygarlaşma projesi" *olmazsa olmaz* bir gereksinim olarak, pozitivist bir sorunsalda tanımlanmış ve bir toplum mühendisliği projesi olarak uygulamaya konmuştur. Batılılaşma projesinin, Mustafa Kemal ve arkadaşları tarafından, ne denli pozitivist bir anlayışla, nasıl bir "evrensel doğru" varsayımıyla biçimlendiğini, özetle Batı uygarlığının *üstün* ve kriter alınabilecek tek uygarlık olarak görüldüğünü, Kemalizmin ünlü savunucularından Tarık Zafer Tunaya'nın şu sözlerinden de anlayabiliriz (Tunaya: 1964, 120-21):

> Atatürk ya da Atatürkçülük Batı Medeniyetini çeşitli nedenlerle benimsemiştir:
>
> 1- Hiçbir medeniyet tek dinin, bir milletin eseri değildir. Medeniyet milletlerarası bir çabanın mahsulüdür...
>
> 2- Batı medeniyeti hâkim medeniyettir, tek medeniyettir. Onunla yarışacak, ondan daha kuvvetli, ona karşı koyacak, ona eş bir başka medeniyet yoktur...önüne geçilemiyeceğine göre ona katılmak hayatî bir zorunluluktur. Bu bir varoluş, bir kalkınma davasıdır. Doğu'dan Batı'ya yöneliş, tarihi bir kanundur. Şu halde, Türk devriminin kesin kararı: Batı ailesi, medeniyet ailesi içine girilecektir.

Bu yazıda sık sık sözü edilen "zorunlu" bir Batı-Doğu sentezi düşüncesi ve böylece erişileceğine inanılan "çağdaş uygarlığın" (yani, Batı Uygarlığının) Kemalist düşünürlerce nasıl algılandığını yukardaki alıntı çok iyi gösteriyor. Zaten Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılılaşma yönündeki reformlarında çok ayrıcalıklı bir yere sahip kültür siyasetlerine, özelde de müzik alanındaki reformlara bakarsak, bir tarafta Mustafa Kemal'in uygarlık ve müzik üzerine demeçlerini, öte

yanda da döneminin tartışmasız en etkili düşünce adamı ve ideoloğu olan Ziya Gökalp'in (1876-1924) yazılarını görürüz. Gökalp'ın 1923'de yayımlanan ünlü yapıtı *Türkçülüğün Esasları* bir anlamda Türkiye Cumhuriyetinin "zorunlu" Batı-Doğu sentezi (Gökalp'in kendi sözleriyle *kaynaşma*— bkz. aşağıdaki alıntı) siyasetlerinin düşünsel arkaplanı ve bir uygulamalar el kitabıdır. Türk milliyetçiliğinin başarısını mutlaka "ilerlemesi" gereken "Türk Medeniyetine" bağlayan Gökalp, Türk müziğinin nasıl ulusal olabileceğine ve geleceğine ilişkin bir tür program önerisini bu kitapta dile getirmiştir. Gökalp'e göre (1990, 145), "Avrupa musıkisi girmeden evvel, memleketimizde iki musıki vardı: Bunlardan biri Fârâbi tarafından Bizans'tan alınan *Doğu musıkisi*, diğeri eski Türk musıkisinin devamı olan *Halk Melodileri*'nden ibaretti". Gökalp, Osmanlı sarayındaki kültür seçkinlerince dinlenen ve Osmanlı kültür uygarlığının müzikte geldiği aşamayı gösteren müziği, özünde Bizans müziği olarak görmekte ve "Doğu" müziği kategorisine koymaktadır. Doğu müziğinin ne olduğunu açıklarken Gökalp, eski Yunan müziğine gitmekte ve bu müziği çeyrek sesler içerdiği için "sun'i" ve "aynı melodinin tekerrüründen ibaret üzücü bir yeknesaklık" içinde bulmaktadır. Ancak, Avrupa'da ortaçağda yapılan müzik alanındaki reformlar ve özellikle opera, Yunan müziğinin kusurlarını gidermiş ve bugünkü Batı müziği doğmuştur. Eski Yunan müziğinden kaynaklanan ve Osmanlı topraklarında yüzyıllardır dinlenen Doğu müziği ise, "hasta" hâline devam etmektedir. Türk halkın dinlediği Türk Halk Müziği ise, Anadoluda varlığını sürdüren tek sağlıklı müziktir. Böylece Gökalp (1990: 146-47), varolan müzikleri üçe ayırır (Doğu müziği, Batı müziği, Halk müziği) ve şu "ulusalcı" soruyu sorar:

> Acaba, bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu musıkisinin hem hasta, hem de gayrı millî olduğunu gördük. Halk musıkisi millî kültürümüzün, Batı musıkisi de yeni medeniyetimizin musıkileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musıkimiz, memleketimizdeki Halk musıkisiyle Batı musıkisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musıkimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musıkisi usulüne göre "armonize" edersek, hem millî, hem de Avrupalı bir musıkiye malik oluruz...İşte Türkçülüğün musıki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musıkişinaslarımıza aittir.

Ancak "millî kültürümüz" ile "yeni medeniyetimiz" (Batı) kaynaştıktan sonra "millî musıki"den söz edebiliriz. Sorun ve çözümü şöyle saptanmıştır: düşman "Doğu musıkisi", kaynak "halk musıkisi", model "Batı musıkisi ve armonisi", erek ise "millî musıki"dir. Görüldüğü gibi, sentez, "kaynaşma" düşüncesinin görünürdeki iki kavramına ("Halk", "Batı") ek olarak, görünmeyen bir *tabu* göndermesi, neyin *asla* olamayacağını tanımlayan bir sınır bölgesi, yani gizemlileştirilmiş (*mistified*) bir "Doğu" nosyonu vardır. Bu amaca erişmenin programıy-

sa, şaşırtıcı bir basitlikte, belki de naif bir pozitivizmin etkisiyle, formüle edilmiştir: Halk müziği ezgileri, Batı müziği yöntemleriyle, armonize edilecek, çokseslendirilecektir. Berker'in de belirttiği gibi (Belge: 1980, 34, 48), Gökalp ve Mustafa Kemal'in kafasındaki sentez modeli, 19. yüzyılda Rus Beşleri diye bilinen bestecilerin, Rus müziğinde "ulusal sentezi"i sağladıkları *Rus* modelinden kaynaklanmaktadır.

Müziğin dinleyicinin kültürel anlamda onunla tanışma sürecine ve kulak alışkanlığa dayanan bir beğeni boyutu da vardır. Anlaşıldığı kadarıyla Batı müziğiyle pek tanışık olmayan, büyük bir olasılıkla bir halk müziği tutkunu olan Gökalp için ulusal müzik davasında "sorunun" saptanması ve çözümü oldukça kolay olmuştur. Ama, kendisi ünlü bir Osmanlı paşası olan ve Osmanlı siyasî seçkinlerinden de biri olan Mustafa Kemal için Klasik Türk Sanat Musıkisinden vazgeçmek kolay olmamışa benziyor. Çeşitli kaynaklar ve bu arada Vasfi Rıza Zobu'nun anıları, Mustafa Kemal'in Klasik Türk Sanat Musıkisinden çok hoşlandığını, hatta bazı şarkıların nasıl söylenmesi gerektiğine ilişkin değişik düşünceleri olduğunu gösteriyor. Anılarında Zobu (1962: 41), aşağıdaki ilginç anektodu aktarır:

> Atatürk, Osmanlı payitahtının Istanbul mahsulü şarkılarının bazılarıyla, Rumeli türkülerini yalnız dinlemesini değil, söylemesini de severdi...Bazı eserleri usûlü ile okurdu. Güftesini beğendiği birkaç şarkı vardı ki, kelimelerindeki manâları belirterek okumasını sevdiğinden, besteye verdiği eda ile usûl yerinden oynar, kendisine mahsus uzatmalar kısaltmalar olur, bazı kelimeleri şiddetle, bazılarını hafifleterek terennüm ederdi. Dikkat edilirse, o kelimeler manâları itibariyle bu edayı istiyorlardı, ama bestecisi bunun farkına varamamış veya varmışsa da manâsına ehemmiyet vermemiş, rastgele bestelemişti. Atatürk bu ihmali kabul etmez, kelimenin istediği nağme, o nağmenin ezikliği veya şiddetini verir, karşısındakinin de böyle okumasını isterdi. Senelerce o şarkıyı aslı gibi söylemiş olan bir hanende için bu değişiklikte muvaffak olmak ilk ağızda imkânsızdı. Muhakkak güçlük çeker, Atatürk'ün okuyuş tarzını taklide uğraşır, ama istenilen şeyi tam olarak bir türlü veremezdi...Aktörlük tarafları olmayan bu usta müzik sanatkârları bir hayli müşkilâta uğrarlardı. Halbuki ben...tiyatro sahnesinin verdiği alışkanlıkla, Atatürk'ün istediği eda ve ton değişikliklerinin ekserisinde imtihanı kolayca verir, "Aferin!"i alırdım.

Özellikle biraz uzun tutulan bu alıntının altını çizdiği önemli bir olgu var. Öncelikle, kültür alanındaki "zorunlu" olduğu savlanan bir Batı-Doğu sentezi düşüncesinin, oldukça otoriter bir kişiliği olduğu belli olan ulusun önderi Mustafa Kemal tarafından nasıl uygulanabileceğinin kişisel ipuçları bu alıntıda gözlemlenebiliyor. Ama daha da önemlisi, belki de bir *olanaksızlığı* içeren bu pro-

jenin, başarısız olmaya ne denli yatkın olduğu da ortaya çıkıyor. Alıntının son kısmında da okunabileceği gibi, usta müzisyenlerin beceremedikleri bir tür "reform" isteğini, ancak bir aktör, sanki oynadığı zor bir rolün gereği olarak başarıyla *oynamakta* ve "Aferin!" almaktadır. Burada yalnızca bir "zorunluluk" yok, bunun yanısıra bir "âciliyet", isteğin anında yerine gelmesi arzusu da vardır. Tedavi için 1918'de gittiği Karlsbad'da tuttuğu anılarda, Mustafa Kemal yine müziğin nasıl "reforme" edileceğine ilişkin tutumunu şöyle anlatır: "Benim elime büyük selâhiyet ve kudret geçerse, ben hayat-ı içtimâiyemizde arzu edilen inkılâbı bir anda bir '*Coup*' ile tatbik edeceğimi zannederim. Zira, ben, bazıları gibi efkâr-ı ulemâyı yavaş yavaş benim tasavvuratım derecesinde tasavvur ve tefekkür etmeğe alıştırmak suretiyle bu işin yapılacağını kabul etmiyor ve böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor" (Oransay: 1985, 24). Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik alanındaki kültür siyasetlerinde de bu "*coup*" (darbe) etkisi ve sertliği gözlemlenebilir.

Gerek Gökalp'in, gerekse biraz sonra alıntılarından cumhuriyetin kuruluşundan sonra müziğe ilişkin demeçleri aktarılacak olan Mustafa Kemal'in kültür alanındaki "zorunlu" sentez istekleri ve bu konudaki "âciliyet" varsayımı, varolan kültürel gelenek ve yapı bağlamında belki de öyle bir *olanaksızlık* içermektedir ki bu sentez projenin "başarısızlığı" ve yerine başka bir sentezin ("kendiliğinden") oluşması kaçınılmaz hâle gelmektedir. Diğer bir deyişle, Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik için çizdiği "yol" ve dinleyici için biçtiği "rol", toplumsal gövdeye bir türlü oturmamış ve kültür seçkinleri için "beklenmeyen" asla "anlaşılmayan" sentezler (50'li yıllarda başlayan "fantazi" şarkılar ya da başlıbaşına Arabesk gibi) birbirini izlemiştir.

Cumhuriyetin geleneksel müziğe olan tepkisi, ilk olarak 1913'de kurulan ve Klasik Türk Sanat Musıkisi eğitimi veren *Dârülelhan*'daki Türk müziği eğitiminin yasaklanmasında görülür. Ayrıca, siyasi nedenlerle kararlaştırılmış da olsa, 1925'de yürürlüğe giren Tekke ve Zaviyelerin kapatılmasına ilişkin yasa, geleneksel dinsel müzikte çok özgün bir yere sahip tekke müziği pratiğinin kaybolmasına yol açar. Usta-çırak arasındaki kişisel ilişkide aktarılan bilgilerle biçimlenen ve dinsel ritüelin yapıldığı mekâna özel bu müzik, tekkelerin kapatılmasıyla yok olur. Son Klasik Türk Sanat Musıkisi klasiği olarak değerlendilen Münir Nurettin Selçuk'un repertuarındaki tekke müziği yoğunluğu dikkat çekicidir.[5] Zaten Behar (1987, 138) da, önemli bir gözlem olarak, tekkelerin kapanmasından sonra özel dersler vererek geçinmek zorunda kalan tekke müzisyenleri ve Münir Nurettin Selçuk arasındaki ilişkinin altını çizmiştir.

Mustafa Kemal'in Türk müziğine ilişkin kamuoyu önündeki ilk saptaması 1928 yılına rastlar. Mustafa Kemal İstanbul'da izlediği ve birbiri ardına sahneye

5 Geçen yıl bir banka tarafından toplu olarak yayımlanan Münir Nurettin Selçuk'un eserlerinde bu yoğunluk kolaylıkla gözlemlenebilir.

çıkan, biri "alaturka", biri de "alafranga" (belki de Bando Müziği) müzik topluluklarını dinledikten sonra, "artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti...Hakikaten Türk, fıtraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendi kusuru değildir" (Oransay: 1985, 24) derken, Osmanlı aydınını Türk'ün doğasının farkına varmamakla, Türk'e uyutucu, doğasına aykırı müzik dinletmekle suçlar. Demek ki Doğu müziği yalnızca çağdışı değil, uyutucu bir etki de içerir.

Mustafa Kemal'in müzik alanındaki kültür siyasetleri açısından yaptığı en önemli program önerisi, 1934'de Meclisin açılışında yaptığı konuşmanın içeriğinde bulunabilir. Güzel sanatların âcilen ilerlemesi gerektiğinin altını çizen Mustafa Kemal (Oransay: 1985, 26), en âcil ilerlemenin ise müzik alanında olmasını ister ve sözlerini şöyle sürdürür:

> Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları birgün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Batı-Doğu sentezinin kurumlaşması

Müzik alanındaki kültür siyasetleri için artık yol açılmıştır. Dönemin ünlü sekiz Batı müziği sanatçısının bulunduğu bir toplantıda, olası reformlar tartışılır. Bu tarihi toplantıda bulunanlardan biri olan Cemal Reşit Rey (1963), anılarında, oldukça uzun süren toplantı süresince, köşkten sürekli telefon edildiğini ve "musıki inkilâbı ne yoldadır?" diye sorulduğunu yazar. Hatta iyice bunalan katılımcılardan biri, "memlekette teksesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini" ve böyle bir yasanın çıkarılmasını önermişse de, bu öneri kabul görmez, kurumsal reformlar üstünde anlaşmaya varılır. 1935'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (*Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası*) ve 1936'da Konservatuar kurulur. Cumhuriyet döneminin ilk operası olan ve Ahmet Adnan Saygun tarafından çok kısa sürede bestelenen *Özsoy*, İran ve Türk halklarının kardeşliği üzerinedir ve librettosu bizzat Mustafa Kemal tarafından gözden geçirilmiştir. Ama daha sonra bestelenen *Bayönder* ve *Taşbebek* operaları beğenilmez ve Ulus gazetesinde Burhan Belge tarafından ağır bir dille eleştirilir (Oransay: 1985, 32). Arzulanan sentez doğrultusunda bestelenen çoksesli Türk yapıtlardan Mustafa Kemal ve arkadaşları hoşnut kalmazlar. Böylece yetenekli müzisyenlerin ülke dışı-

na eğitime yollanması dönemi başlar.

Dönemin en çarpıcı uygulaması, radyolardaki Türk Müziği yasağıdır. Yaklaşık yirmi ay süren bu yasak, Mustafa Kemal'in Meclisi açarken yaptığı konuşmadan esinlendiği söylenerek Anadolu Ajansı tarafından 3.11.1934'de duyurulmuştur (Oransay: 1985, 49).[6] Türkiye Cumhuriyeti yöneticileri radyo yayınlarına her zaman özel önem vermiş ve dönemi için çok güçlü vericiler 30'lu yıllarda kurulmaya başlanmıştır. Uzun dalgadan yapılan yayınlar Anadolu'nun her yerinden sorunsuz dinlenebilmekte, radyo alıcılarsa genellikle kahvehanelerde, yani yayınların halk tarafından rahatça dinlenebildiği kamusal alanlarda bulunmaktadır. Radyoda Türk müziği yasağının uygulamada olduğu 1935 yılında, ruhsatlı radyo alıcı sayısı 8082'dir ki bu alıcılardan 3244'ü İstanbul'da bulunuyordu (Kocabaşoğlu: 1980, 55). Yasağın kalkmasından sonra, radyo ve daha sonra TV yayınlarında hangi tür Türk Müziğinin yayınlanabileceğine ilişkin çok daha kapsamlı bir denetim sistemi, sistematik bir sansür uygulaması kurumlaşır.

Türk Müziği üstünde kurumlaştırdığı sansürün yanısıra, TRT'nin Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik siyasetleri yönünde bir dizi gözardı edilmeyecek etkisi olmuştur. Batı-Doğu sentezcilerinin en önemli savı, Türk Halk Müziğinin "kaynak"-müzik olduğu idi. Ama THM'nin kaynak olarak kullanılabilmesi için, öncelikle toplanması, notasyona geçirilmesi ve sınıflanması gerekmekteydi. Yeni kurulan konservatuarın bu yönde ciddi çabaları olmasına, ülke dışından uzman getirmesine karşın, Halk Müziğinin sistematik olarak toplanıp, sınıflanmasında en etkili kurum TRT olmuştur. Radyo yayınındaki tekeli, TRT'nin Halk Müziği ve Klasik Türk Sanat Musıkisi müziği yayınında pratikte tek kurum olarak kalmasına neden olmuştur. Ayrıca, zaten cılız olan plak sanayii, Halk Müziği örneklerini basmaktan çok, kentlerde dinlenen popüler Türk Sanat Müziği ve Batı müziği üstünde yoğunlaşmıştı. Ülkenin birçok yerinde yerel muhabirlere ve kayıt için gerekli ekipmana sahip olan TRT, özellikle konservatuar kökenli Muzaffer Sarısözen döneminde yüzlerce yöresel türküyü hem halk ozanlarının sazından kaydetti, hem de notasyona geçirdi. Buna ek olarak, toplanan türkülerin çalındığı ünlü "Yurttan Sesler" programı 1948'de radyoda yayınlanmaya başladı.

Ne yazık ki "Yurttan Sesler" programı, Batı-Doğu sentezi yönündeki kültür siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa, nasıl bir kültürel güdükleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notasyona geçirirken, yerel âşıkların kendi kişilikleriyle geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve notaya geçirirken halk ozanının kişisel tarzına göre değil, yöresel tarza göre "düzeltir" (Livaneli, 1980). Üstelik, geleneksel olarak

6 Duyuru şöyledir: Ankara (A.A.) — Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garb tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir. (Haber, 3.11.1934)

Halk Müziği yorumu pratiğinde hiç olmamasına karşın, derlenen türkü, aynı *teksesli* ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir *koro* tarafından bir şef yönetiminde söylenir. Sanki çoksesli Batı müziğindeki koro ve eşliği Halk Müziğine taşınmış, ses volümü artmış ve şef tarafından yönetilen bir "orkestra" etkisi sağlanmıştır. "Yurttan Sesler" derlemesi ve programı, yalnızca bir radyo programı olmasının ötesinde, TC müzik seçkinlerinin Batı-Doğu "zorunlu"sentezi yönündeki kültür siyasetlerinin somut bir göstergesidir. Ne yazık ki, bir devlet kurumu olan TRT'nin eliyle, Halk Müziğindeki geleneksel "âşık tarzı" yok olmuştur.[7]

Klasik Türk Sanat Musıkisi ise, yine TRT tarafından belirli bir kültür siyaseti çerçevesinde, deyim yerindeyse, "dondurulmuştur". Yıllarca TRT'nin en az dinlenen saatlerinde çalınan Klasik Türk Sanat Musıkisi temelli koro ve "Saz Eserleri" programları, *antik* bir müzik gibi dinleyiciye sunulmuş ve ancak Klasik Türk Sanat Musıkisi bilgisi ile donatılmış bir dinleyicinin sevebileceği bu müzik, zamanla anlaşılmaz hâle gelmiş, unutulmuştur. TRT'nin popüler müziği tek desteklediği alan ise Türk Sanat Müziği olmuştur ve özellikle 50'li yıllardan sonra, Türk Sanat Müziği, TRT'de sürekli çalınmıştır. Üstelik TRT, kurum içinde Türk Halk Müziği yanısıra Türk Sanat Müziği için de kadro açmış ve Türk Sanat Müziği sanatçılarını eğitmiştir. Kuşkusuz ilk bakışta, TRT'nin Türk Sanat Müziğini desteklemesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı-Doğu sentezi siyasetleri ışığında bakıldığında, tutarsız görülebilir. Ama dinleyicisi yitirmek istemeyen TRT için, popüler müzik alanındaki 30'lu yıllardan başlayarak ortaya çıkan ilginç gelişmeler, başka bir seçenek bırakmamış ve TRT, Türk Sanat Müziği çalmak zorunda kalmıştır.

Popülerleşmek zorunda kalan geleneksel müzik

Devlet, 30'lu yılların sonlarından başlayarak, müzik alanında eşgüdümlü bir dizi kültür siyasetini uygulamaya koyar: Konservatuarlarda Batılı eğitim kurumları model alınarak çoksesli bir formel müzik eğitimine başlanır. Bu kurumlara yurtdışından yabancı hocalar getirtilir, yetenekli öğrenciler, eğitim için yurtdışına gönderir. Senfoni orkestraları, ülkenin birçok yerinde ücretsiz konserler vermeye başlar. Radyoda sürekli olarak çoksesli Batı müziğinin ciddi ve popüler örnekleri çalınır. Halkevlerinde, hem çoksesli müzik örnekleri, hem de standardlaştırılmış Türk Halk Müziği çalınıp, halk için ücretsiz müzik kursları açılır. Yeni siyasî seçkinler ve yöneticiler, halk için düzenlenen resmî "devlet balolarında vals, tango gibi Batı dans müzikleri eşliğinde dans edip halka öncü olurlar. Okullarda, çalgı eğitimine pek yönelik olmasa da, Batı müzik tarihi ve bestecileri, kapsamlı olarak müfredata girer.

7 Alevi "âşık tarzı" geleneğinin, TRT'nin derleme ve notasyonun çalışmalarından çok daha az yara alması, yani şu anda bile varlığını sürdürebilmesi, laik T.C.'nin dine ilişkin siyasetleriyle ilintili olabilir.

Ama yine de halkın, ne sentez doğrultusunda Türk müzisyenler tarafından bestelenen çoksesli yapıtlara, ne de klasik Batı müziği örneklerine büyük bir ilgi gösterdiği söylenemez. Aksine, birçok araştırmacıların belirttiği gibi (Stokes: 1992, 93; Güngör: 1990, 55), halk radyolarda Arap müziği yayınları aramaya ve dinlemeye başlar. Yazının ilerki bölümlerinde detaylı olarak anlatılacak etkileriyle, Arap filmleri ve müzikleri halk tarafından büyük bir beğeniyle karşılanır. Aslında müzik alanında Batı-Doğu sentezi siyasetlerinin önemli ve belki de kaçınılmaz olan bir eksiği, yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır: halkın kolayca dinleyip, kulak alışkanlığı kazanabileceği *çoksesli* bir popüler müzik alanı hiç düşünülmemiştir. Bu alanda ciddiye alınabilecek bir kaç çabadan biri olan operetler ve Türkçeleştirilmiş tangolar müzik seçkinlerince hiç beğenilmemiş, "avam" bulunmuştu. Zaten bu müziklerde kısa sürede ya ortadan kaybolmuş (Tango gibi) ya da halk tarafından çok beğenilen *Lüküs Hayat* gibi operetler, *canzone* örneğinde olduğu gibi hızla yerelleşip, "kanto"laşmıştır.

Temelde seçkinci bir siyasî kültürde yetişen ve *yüksek kültür* yönsemeli olan bir siyasî yönetimin, halkın varolan beğenisi yerine, halkın hangi müziği dinlemesi gerektiği üstüne "yukardan-aşağıya" ve otoriter kültür siyasetleri üretmesi pek şaşırtıcı değil. Ama bu siyasetlerin başarısız bir yönde ilerlediğinin görülememesi, üzerinde durulması gereken bir siyasî olgu. Arabesk tartışmalarının iyice kızıştığı 80'li yıllardaki yine aynı seçkinlerce kullanılan "yoz" müzik tanımı ya da bizzat bir aydın adlandırması olan "Arabesk", halk beğenisini aşağılamasının seçkinci bakış açısının semptomatik körlüğü olarak görülebilir.[8]

Öte yandan, yayın siyasetinden ötürü daha pragmatist olmak zorunda kalan TRT'ninse, gitgide popülerleşen Türk Sanat Müziğini çalması belki de kendi yöntemleriyle bu müziği "dondurma" isteğinin bir dışavurumu olarak görülebilir. Öte yandan TRT'nin bu, günün koşullarına göre akılcı görünen Türk Sanat Müziği çalma taktiği, "zorunlu" Batı-Doğu sentezinden "kendiliğinden" Doğu-Batı sentezine dönüşümüne dolaylı olarak yol açmış, "Doğu" referansının toplumsal bellekte yeniden canlanmasına yardımcı olmuştur.

Klasik Türk Sanat Musıkisi, birbirini belli bir sırayla izleyen bir dizi müzik formundan oluşur. Türk Sanat Müziği ise, bu formlardan yalnızca biri olan "şarkı" formu üstüne gelişmiştir. Klasik Türk Sanat Musıkisini popülerleştiren ilk besteci belki de Hacı Arif Bey'dir. Hacı Arif Bey (1841-1895), Osmanlı devletinin son dönemindeki Klasik Türk Sanat Musıkisi'nin en gözde şarkı bestecisidir. Türk Sanat Müziği'ndeki bestelenişiyle şarkı, popülerleşmeye çok açık bir müzik formudur: çünkü herşeyden önce süresi kısadır; Klasik Türk Sanat Musıkisindeki gibi yapıtın öteki formlarıyla uyumu gözetilerek değil, *tek* bir şarkı olarak bestelenir; dinlenmede ve eşlikte özel bir müzik bilgisi gerektirmez; sözleri anlaşılır;

8 Müzikteki reformların en ateşli olduğu 30'lu yıllarda, Klasik Türk Sanat Musıkisini gözden düşürmek için, müzik seçkinlerinin bu müziğe taktıkları adlar arasında, "Bizans Aksiyonu", "Meyhane Musıkisi", "Enderun Musikisi", "Teksesli Şehir Musıkisi" hemen göze çarpar.

anlattığı ise kolayca anlaşılabilecek yalınlıktadır. Klasik Türk Sanat Musıkisi'ndeki seçkin dinleyici ve beğeninin çözülmesi, bu Klasik Türk Sanat Musıkisi'nin Cumhuriyet yıllarında Türk Sanat Müziğine dönüşmesi Osmanlı devletinin son dönemlerinde başlamışsa da, Türk Sanat Müziği ve şarkı asıl popülerliğini cumhuriyetin "zorunlu" sentez yıllarında pekiştirmiştir. Tekrar özetlenecek olursa, bu gelişmedeki en önemli iki etken, hem TC müzik alanında zorlayıcı kültür siyasetlerinin etkisi, hem de dinletilmeye çalışılan müzik ile geleneksel kulak alışkanlığı arasında hiç bir koşutluk olmamasıdır.

"Serbest icra"dan arabeske yükselen popüler müzik

Müzik, basitçe "dinlemenin" çok ötesinde "yaşanılan"ın birçok alanını da kuşatan bir söylem olduğundan, Cumhuriyetin ilk yıllarında popüler formlarıyla varlığını sürdürdü. Kentlerde yaşayan halk için kalan birkaç popüler seçenekten biri şarkıysa, öteki de kantoydu. Bu arada, müzik tarihi açısından çok ilginç *medyatik* bir gelişme oldu. Uyandırdığı etki ve siyasal sonuçlarından çekinilerek 1948'de yasaklanıncaya kadar, çoğunluğu Mısır kökenli olmak üzere yaklaşık 150 Arap filmi sinemalarda gösterime girdi (Özbek: 1991, 154). Arap filmleri ve içindeki müzikleri halk tarafından büyük bir beğeniyle karşılandı. Gösterilen ilgiden rahatsız olan siyasi yöneticiler, filmlerdeki şarkıların Arapça söylenmesini 1938'de yasakladılar. Bunun üzerine, müzikte Doğu-Batı sentezi yönünde yepyeni bir pratik başladı: Adaptasyon dönemi. Arap filmlerdeki şarkılar ya doğrudan üstüne Türkçe söz yazılarak, ya da temalardan esinlenerek yazılan yeni şarkılarla gösterilmeye başlandı. Devlet tarafından uygulamaya sokulan yeni müzik siyasetlerinin işsiz bıraktığı dönemin iyi bestecileri için de böylece yeni bir iş alanı doğdu. Bu dönemin Türk Sanat Müziğinde sivrilen adı Sadettin Kaynak'tır.[9]

Daha sonraları, özellikle 50'li yıllarda "serbest icra" diye adlandırılacak Türk Sanat Müziği tarzını 30 ve 40'lı yıllardaki Arap filmlerinden esinlenerek bestelediği "fantazi" yapıtlarla ilk biçimlendiren Sadettin Kaynak (1895-1961), çok ilginç bir müzik geçmişine sahiptir. Kısaca "hafız"diye çağrılan Kaynak, tekke müziği kökenli bir ilahiyatçıdır ve cumhuriyetin kurulduğu yıllardaki, Hacı Arif Bey geleneğini sürdüren en ünlü Türk Sanat Müziği müzisyenidir. Arap filmlerine yapılan adaptasyonlarda, yine dönemin öteki Türk Sanat Müziği yıldızı Münir Nurettin Selçuk ve ünlü söz yazarı Vecdi Bingöl ile işbirliği yapmıştır. Türk Pop Müziğinin günümüzdeki örneklerinden, Onno Tunç, Sezen Aksu ve Aysel Gürel işbirliğini anımsatan bu ortaklık, hem halk tarafından büyük beğeniyle

9 Adaptasyon müziğinin döneminin bir diğer önemli bestecisi, yine tekke müziği kökenli Hafız Burhanettin'dir. 1938 yılındaki ilk gösteriminde çok büyük ilgi gören (Özön, 1962, 116) Mısır'lı şarkıcı Abdulvahhab'ın oynadığı "Aşkın Gözyaşları" (*Damü'al-hubb*) filmi için Hafız Burhaneddin'in yaptığı Türkçe adaptasyonlar yıllarca dillerden düşmemiştir.

dinlenen "fantazi" şarkıların bestelenmesiyle sonuçlanmış, hem de, daha da önemlisi, yeni bir müzik beğenisinin oluşmasına yol açmıştır. Dönemin kentlerde yaşayan ve Osmanlı müzik mirasını sürdüren iyi müzisyenleri, devletin onların yaptığı müziği dıştalayan kültür siyasetleri yüzünden popülerleşmek, popülerleştirdikleri müzik formundan dolayı da, devletin Batı-Doğu sentezi projesine en önemli müzik engelini oluşturmak zorunda kalmışlardır.[10] Üstelik dinleyicinin Türk Sanat Müziği'ni tercih ettiğini gören ve devlet siyasetlerini izlemekle görevlendirilen TRT'nin, aynı yönde ama daha "denetimli" Türk Sanat Müziği yayını yapması, uzun erimde, Türk Sanat Müziği'nin daha da yaygınlaşmasına dolaylı katkı sağlamıştır.

Saadettin Kaynak'ın temellerini attığı "serbest icra" tarzı, 50'li yıllardan başlayarak Türk Sanat Müziğinde en yaygın yorum standartı olmuş ve Müzeyyen Senar, Zeki Müren[11] gibi yıldızlarıyla iyice güçlenmiştir. Köyden kente yoğun göçün yarattığı toplumsal çalkantılar, köy kökenli ve seçkinci *olmayan* yeni bir Türk Sanat Müziği dinleyicisi, İstanbul'da yapılaşmaya başlayan "gazino" eğlencesi kültüründe "serbest icra"nın hemen benimsenmesine yol açar. Öte yandan, melodram temalarıyla gelişen Türk sineması ve bu sinemanın Anadolu'nun her yerinde gösterime giren "şarkılı ve şarkıcılı" ürünleri,[12] "serbest icra"yı taşrada da yaygınlaştırır.

"Serbest icra", müzikte oluşan bir Doğu-Batı sentezinden çok, geleneksel tarzın bir popüler tarza nasıl dönüştüğünün müziksel ipuçlarını verir. Ama aynı zamanda geleneksel besteleme yöntemine ve yoruma müziksel bir müdaheleyi de içeren "serbest icra", Türk Sanat Müziği kökenli bir sanatçı için bestede bir *özgür yorum* olanağını da temsil eder ki, böyle bir olanak bilgisinin, Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin ilk popüler durağı olan Arabesk sanatçısının beste ufkunda önemli bir rol oynamış olabileceği söylenebilir. Belge (1985) ile söyleşisinde belirttiği gibi, Orhan Gencebay'ın 60'lı yılların ikinci yarısında daha sonra Arabesk adını alacak olan yeni bir müzik tarzı oluşturma projesi, 50'li yıllardaki "serbest icra" deneyimleri de anımsanarak biçimlenmiştir. Görünen o ki, en azından Gencebay için, Arabesk müzik projesi, tıkandığına inandığı Türk Sanat Müziği için *ciddi* olarak tasarlanmış bir çıkış yolu, yeni ve popüler olması istenen bir renktir. Arabesk projesinin "serbest icra"da olmayan çok önemli bir özelliği vardır: Batı müziği çalgıları ve etkisi.

10 Popülerleşme zorunda kalmanın, çok haklı olarak, ne denli *ciddi* bir müzikal proje olduğunu, konuyu arabesk boyutunda analiz eden Karakayalı (1995) da vurgular.

11 Sahneye getirdiği T-tipi sahne düzeninden sahne kıyafetlerine kadar, Türk Sanat Müziğinin en renkli yıldızlarından biri olan Zeki Müren, ancak çok kapsamlı bir başka yazıda incelenebilir. İlginçtir, Zeki Müren'i de üne kavuşturan şarkı, doğrudan bir Arap müziği adaptasyonu olan "Zennube"dir (Nakip: 1984, 45).

12 Özellikle 60'lı yıllarda çevrilen bir çok film, konularını ve adlarını doğrudan dönemin popüler şarkılarından almışlardır.

Türkiye'nin Batılılaşma süreci, 60'lı yılların kentli müzik dinleyicisini yeni popüler müzik seçenekleriyle karşı karşıya bırakmıştır. Batı müziğinin popüler örneklerinin, daha önce Tangolarda gözlemlendiği gibi, Türkçe söylenmesi, "Aranjman" müziğinin doğmasına ve bu müziğin TRT tarafından hararetle desteklenmesine neden olur. Hatta TRT, bu müziğe "Türkçe sözlü hafif müzik" adını vererek, yayın programında sürekli yer ayırmaya başlar. Öte yandan, daha politik yönsemeli müzisyenlerin geliştirdiği ve Türk Halk Müziği ile Batı müziği arasında bir sentezi amaçlayan "Anadolu-Pop" müziğinin de ilk örnekleri duyulmaya başlar.[13] Gerek "Aranjman" müzisyenleri, gerekse "Anadolu-Pop"çular müziklerinde ağırlıklı olarak Batı müziğinin elektronik çalgılarını kullanırlar. Genelde Batı çalgılarının, özelde de elektronik çalgıların gerek ses volümünde sağladığı olanaklar, gerekse Türk Sanat Müziğinde olmayan ses tınıları Orhan Gencebay ve onu izleyen Arabesk sanatçılarının ilgisini çeker. *Elektrosaz,* Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin önemli bir örneği olan Arabeskin ilk özgün çalgısıdır. Batı çalgıları, elektrosaz ve yaylıların Arap tarzında kullanımı, Gencebay'ın şarkılarından başlayarak, Arabesk'in tipik özelliğine dönüşür. Gazino kültürüyle hızla birleşen Arabeskin, yalnızca elektropiyano kullanılan bir türü de yaygınlaşır ve piyasayı "piyanist-şantör" sanatçılar sarar. Özetle Arabesk, bazı müzisyenlerin el yordamıyla vardıkları "kendiliğinden" Doğu-Batı sentezinin ilk ve popüler olma anlamında, kesinlikle *başarılı* bir ürünüdür.

Başlangıçta TRT'nin kesinlikle yayınlamadığı, seçkinler ve aydınların "yoz" adını verdikleri Arabesk, devlet desteğindeki bu güçlü karşı-kampanyaya karşın ünlenir ve 70'li yılların tek popüler müziğine dönüşür.[14] "Serbest icra"nın ünlü sanatçısı Zeki Müren'den, güneydoğu türküleriyle ünlenen İbrahim Tatlıses'e kadar birçok popüler sanatçı, Arabesk kasetler yayınlamak durumunda kalırlar. Son onyıla bakıldığında ise, Arabesk ile Türk Pop Müziği arasındaki farkların Arabesk lehine iyice azaldığı, Arabeskin Türk Pop Müziği söylemini, deyim yerindeyse, "istila ettiği" söylenebilir. Artık listelere giren her Türk Pop Müziği hitinde "alaturka" bir ezgi duyulmakta, ünlü Arabesk şarkıcıları Türk Pop Müziği söyleyebilmekte (Emrah gibi) ve devletin en yüksek makamı olan cumhurbaşkanlığı resepsiyonlarında Arabesk şarkıcılar (İbrahim Tatlıses gibi) konser verebilmektedir. Ülkede şu anda, müzikteki Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin Türk Pop Müziği adı altında en görkemli dönemi yaşanmaktadır.

13 "Anadolu-Pop", popüler müzik alanında *gecikmiş* bir Batı-Doğu sentezi projesidir. Dönemin müzik seçkinleri, TC'nin kuruluş yıllarındaki kültür siyasetlerinde "popüler" müziğe de önem verselerdi, belki de başarısızlığa uğramazlardı.

14 TRT'nin yayın tekeli olduğu bir ülkede, Arabesk çalma yasağını delen tek radyo kanalı bir diğer devlet kurumu olan ve kısa dalgadan yayın yaptığın için ülkenin her yerinden dinlenebilen Polis Radyosu'dur. TRT'nin Polis Radyosu'na Arabesk müzik konusunda engel olamamasının nedeni araştırılmaya değer.

Sonuç: Sentezin batışı, sentezin yükselişi

Müzik, farklı ama ilişkili birimlerin (dinleyici, yorumcu, ezgi, söz, çalgı, tarz, medya gibi) belirli bir tarih ve mekânda birbirlerine eklemlenmesiyle oluşan bir söylemdir. Ayrıca müzik söylemi, ona dışsal ama onun sorunsalını tanımlayan, onu belirlemeye çalışan, onunla ilintili bir dizi söylemdışı (*ex-discursive*) pratik ile de çevrilidir. Bu nedenle, günümüzdeki Türk Pop Müziğinin yapısı, ne yalnızca bu müzik söyleminin iç gelişmelerine, ne bazı bestecilerin yaratıcılıklarına, ne yorumcularının güncel beğenilerine, ne de bu müziği çerçeveleyen kültür siyasetlerine, toplumsal çalkantılara ve iktisadi değişimlere indirgenerek açıklanabilir. Diğer bir deyişle, örneğin Arabesk, ne Orhan Gencebay'ın yarattığı bir müzik, ne bir "geçiş toplumu müziği", ne bir "minibüs müziği," ne de bir "gecekondu müziğidir". Aksine Arabesk, bütün bunların toplamı ve bu toplamdan da *fazlasıdır*. Bu yazı bağlamında *eklemlenme* kavramı, söylem ve söylemdışının tarihe ve mekâna bağlı özgün birlikteliğini imler. Ancak böyle bir kavram çerçevesinde, Osmanlı devletinin son dönemindeki İstanbul eğlence yaşamında marjinal olarak varlığını sürdüren ve *canzone*'nin yerel renkler ve tarzla "kendiliğinden" sentezinden ortaya çıkan Kanto Müziği'nden operet, "serbest icra", Arabesk yolunu izleyerek, modern Türk Pop Müziği'nin günümüzdeki "kendiliğinden" Doğu-Batı sentezine varılabilir.

Bir tür Doğu-Batı sentezi olan *marjinal* Kanto Müziği söyleminin, günümüzde geniş kitlelerce izlenen Türk Pop Müziği söylemine evrilişini, Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik alanında uygulamaya koyduğu "zorunlu" Batı-Doğu sentezi kültür siyasetleri kuşatmıştır. Türk Müziği, müzik alanında uygulamaya konan zorlamacı kültür siyasetlerine kendi araçlarıyla direnmiş ve sonunda kendi sentezini, Türk Pop Müziği'ni oluşturmuştur. TRT'nin yayın tekelinin kalktığı ve özel TV ve radyoların sürekli olarak Türk Pop Müziği çaldığı günümüzde, Batı-Doğu sentezi doğrultusunda ve "yüksek-kültür" temelinde yükselecek bir müziğin artık hiç şansı kalmamıştır. İlginç olan, öteki sentezin (Doğu-Batı) böyle sonuçlanabileceği ne Batıcı kültür seçkinleri, ne de sentezi oluşturan müzisyenlerin görememesidir. Bir yanda eldeki tüm güçler seferber edilerek ve devletin kurumsal eşgüdümüyle uygulamaya konan bir dizi kültür siyaseti, öte yanda, geleneksel müzikten gelen birkaç yetenekli müzisyenin el yordamıyla buldukları eşgüdümsüz direniş. Görünen o ki, zorla "yaşatılmak" istenene "yaşanan"ın yerel direnci, bir sentezi batırıp, yeni bir sentezi doğurmuştur.

Ama yine de, Belge (1980, 22) tarafından yaklaşık onbeş yıl önce sorulan, "acaba kendi seyrine bırakılsa, Türkiye'nin geleneksel yerli müziği, klasik koluyla veya halk koluyla, bugün varmış olduğu noktadan çok farklı bir noktaya varır mıydı?" sorusu, tüm yakıcılığıyla güncelliğini halen korumaktadır.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (1985) "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1213-1236

Ali, F. (1987) *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınları.

Belge, M. ve diğerleri, (1980) *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Klubü Yayınları, 1980

Behar, C. (1992) *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul: Afa Yayınları.

Behar, C. (1987) *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Frith, S (ed.) (1989) *World Music, Politics and Social Change*, New York: ManchesterUniversity Press.

Gökalp, Z. (1990) *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul, M.E.B. Yayınları.

Güngör, N. (1990) *Arabesk. Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınları.

Karakayalı, N. (1995) "Doğarken Ölen: Hafif Müzik Ortamında Ciddi Bir Proje Olarak Arabesk", *Toplum ve Bilim*, no. 67.

Kocabaşoğlu, U. (1980) *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara: S.B.F. Yayınları.

Livaneli, Z. (1980) "Yunus Emre'den Ferdi Tayfur'a", *Cumhuriyet*, 15 Şubat 1980.

Nakip, M. (1984) "Arabesk Musıkiye Dair ", *Töre*, no. 159.

Oransay, G. (1985) *Atatürk ile Küğ*, İzmir: Küğ Yayını.

Oransay, G. (1987) "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 6, İstanbul: İletişim Yayınları, 1496-1509.

Özbek, M. (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özön, N. (1962) *Türk Sineması Tarihi. 1896-1960*, İstanbul: Artist Yayınları.

Scher, S. P. (ed.) (1962) *Music and Text: Critical Inquiries*, New York: Cambridge University Press.

Stokes, M. (1992) *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, New York: Oxford University Press.

Tunaya, T. Z. (1964) *Devrim Hareketleri İçinde Atatürk ve Atatürkçülük*, İstanbul.

Tura, Y. (1988) *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık.

Rey, C. R. (1963) "Atatürk ve Müzik", *Cumhuriyet*, İstanbul, 11Şubat 1963.

Zobu, V. R. (1962) *Yanlış Anladılar. Görüşler ve Hatıralarla Atatürk*, İstanbul: İ.Ü. Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Yayınları

The dislocation of the "imposed synthesis" at the Turkish music

The Turkish Republic has always attached a specialised interest in cultural politics. During the foundation era, the speeches delivered by Mustafa Kemal as well as the works of the republican ideologues (especially, that of Ziya Gökalp) definitively delinieated an immediate politico-cultural *necessity*, called an "East-West synthesis" in order to break completely with the Ottoman past. This crucial synthesis was to be executed "from-above," i.e. in an *imposed* way, and to have two *sine qua non* poles: The Turkic, "genuine" component, stemming from the Anatolian folk-culture, and the Western, "true" component, defining the identity of the Turkish people in the future. West is valorised and "East" is degraded, even seen as a *taboo*. From the beginning, the Turkish state therefore aimed to dominate the cultural sphere in a deliberate mode, and put into effect a series of intervening administrative policies called cultural reforms. Music, and reforms directed to its education and practice, has become a "natural" target for the cultural policies of the young Republic. Owing to music's traditional, resisting virtues and their possible effects among people and the elite, the policies for the dislocation of the existing musical practice have, especially during the establishment years of the republican rule been designed very severe and in all-compassing way. Besides halting the teaching of all forms of Turkish music at high scholls of music in 1926, the broadcasting of any form of Turkish music in radio was for instance completely banned for 20 months in 1934. The State Conservatoires were founded and gifted musicians were sent abroad for education. The fundamental direction of the stateoriented music policies were to establish a polyphonic form of Turkish music, composed in Western 12-scale mode, but originated from the "genuine" yet monophonic folk-music. Although, from 1935 onwards, the broadcasting of Turkish music in the radio and later on TV has become possible, but always under a strict censor ship both in regard of the textual content and of the musical structure. The monopoly of state over the radio and TV has been lifted very lately, in the beginning of the 90s. Supporting such an orientation, a specialised radio music channel broadcasting either Western music or were polpyhonic Turkish music was established, and the classical music orchestras routinely sent to different sectors of

country for free public performances. Interestingly enough, the very musical reforms aiming to establish a new musical "taste" have basically been directed to "high-culture" and left almost intact the popular musical forms. Indeed, within this cultural hole, a very powerful challenge of the pop music against the "imposed" synthesis has, despite the ceaseless counter-measures and condemnations from the cultural elite, evolved and gradually established its *spontaneous* East-West synthesis, a unique amalgam of different musical genres which has ended up in an unsurpassible popularity among the people. After the lift of broadcasting monopoly of the state-owned radio and TV in the 90s, the new privately-owned broadcasting channels have not censored the different forms of Turkish pop music and even made them more popular than ever. In this paper, a socio-political history enveloping the musical discourse is presented, and related to the strange outlook of the Turkish political and cultural elite over the cultural forms existing in the Western countries. The paper depicts a history of *occidentalism*, supposingly very common among the modernist leaders/elites in the non-Western countries, existing under the belief in the supremacy of the Western mentalities.

Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı

*Nezih Erdoğan**

I. Ulusal sinema, ulusal kimlik

Sight and Sound dergisi yazarı John Gillet, 1992 yılında İstanbul Film Festivali'nde izlediği Türk filmlerini şöyle değerlendiriyor: "Bir sürü gülünç melodram ve Buñuel'den, Bergman'dan etkiler taşıyan özenti alegoriler." Aynı yazar, biraz ileride Ömer Kavur'un *Gizli Yüz*'ü için de şunları söylüyor: "(gösterimdeki bir çok Türk filminin tersine) mükemmel haricî çalışmaları ve rengiyle çok güzel çekilmiş bir film, ancak bu bile, onu uzun ve özenti olmaktan kurtaramıyor"(1992:5). Kısa bir tanıtım yazısında iki kez "özenti" sözünün kullanılmasını yadırgamalı mıyız? Bugün artık sonunun geldiği ilan edilen Yeşilçam'ın da yıllarca "taklitçilik"le suçlandığını biliyoruz. Daha 1960'lı yılların ortalarında *Yeni Sinema* dergisi, "Bir yılda çevrilen 250 filmin en az yarısının yabancı ülkelerde iş yapmış filmlerin senaryolarından, hatta tek tek planlarından yararlanılarak, sözcüğün daha doğru anlamıyla çalınarak" yapıldığını ileri sürüyordu (1967:4) . Yanısıra, Giovanni Scognomillo'nun bir araştırmasından, 1966 yılında çevrilen 238 film içinden 26 filmin yabancı kaynaklardan uyarlandığını öğreniyoruz (1974:34-38). Bunalımların geçiciliğinden, kimliklerin bunalım anlarından sözedilebilir elbette, peki, bu kadar uzun süren bir bunalım, zamanla, bir kimliği kavramak için yararlanılabilecek bir kavramsal gerece dönüşemez mi? Başka bir deyişle, başarılarından çok sorunlarıyla tanınan, kendisi olmak yerine "Öteki"ye benzemek için çabalayıp durduğu söylenen bir sinemaya nasıl bir ulusal kimlik biçebiliriz?

Bu denemede, kültürel bir kurum olarak Türk sinemasının kimliğini belirle-

(*) Dr. Nezih Erdoğan, Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi öğretim üyesidir. Yazar, bu denemeye katkılarından dolayı Mahmut Mutman'a teşekkür eder.

yen dinamikleri incelemeye çalışacağım. Bunların başında özdeşleşme süreçleri geliyor. Özdeşleşme süreçleri ve dolayısıyla başkalarıyla (başka sinemalarla, başka kültürel kurumlarla) kurulan ilişki biçimlerinin, aynı zamanda Türk sinemasının ulusal kimliğini de ele verdiğini varsayıyorum. Sözkonusu ilişki biçimlerini kavrayabilmek için kolonyal söylem üzerine yapılmış kuramsal çalışmalardan da yararlanmaya ihtiyaç duydum, çünkü özellikle kimlik sorunlarının kolonyalizm ile belli bir denklik içinde olduğunu kolaylıkla gözlemleyebiliyoruz. Bu bakımdan, kolonyal söylem, sinema gibi bir kurumun kimliği üzerine yapılan herhangi bir araştırmaya kuramsal bir çerçeve sağlaması bakımından önem taşıyor. Kolonyal söylem ve ulusal kimlik arasındaki ilişki üzerinde biraz ileride daha ayrıntılı olarak duracağım, ama önce ulusal sinema kavramına dönmem gerekiyor.

Andrew Higson (1989:36-38), ulusal sinema kavramına ilişkin dört yaklaşım ileri sürüyor: 'ulusal sinema' ile 'yerli endüstri' arasında kavramsal bir denklik kuran ekonomik yaklaşım, metne dayalı bir yaklaşım, gösterim veya tüketimi temel alan yaklaşım ve daha çok ulusal bir sanat sinemasını öne çıkaran eleştiriyi temel alan yaklaşım . Bu yaklaşımlar, ulusal bir sinemanın kimliğini, başka ulusal sinemalarla ilişkisi ve onlardan farklılığı çerçevesinde tanımlamada kullanılır, örneğin bir İngiliz sinemasının ulusallığı, Amerikan sineması, Fransız sineması ya da Alman sineması olmadığı ölçüde belirginleşir. Bu açıklamayı biraz psikanaliz yönünde geliştirmek gerekiyor. Lacancı psikanaliz, öznenin oluşumunda çocuğun ayna evresinde kendisini dışsal bir imge yoluyla tanıdığı için kendisini yine o dışsal imgeye göre konumladığını söylüyor; çocuk, kendisine o dışsal imgeden bakar, bununla birlikte, "ideal" olarak algıladığı bu imge, bir yandan onu yansıttığı için narsistiktir, bir yandan da, o olmadığı ve hep dışarıda kaldığı ve hatta giderek aradaki farklılığa işaret ettiği için çocukta sözkonusu farklılığı ortadan kaldırmaya yönelik saldırganlık dürtülerini de kışkırtır. Bu, öznenin oluşumundaki "imgelemsel" *(imaginary)* düzendir. Ayna evresinin ardından, dile erişim ve Oedipus kompleksiyle birlikte "sembolik" düzen egemen olur ve her türlü otoriteyi temsil eden Baba, Anne'nin söylemi yoluyla kendini çocuğun bilinçdışında "Öteki" olarak tescil eder. Böylelikle öznenin dışsal imgelerle gerçekleşen imgelemsel özdeşleşmelerini, içselleştirilmiş sembolik özdeşleşmeler izlemiş olur. Bu noktada belirtilmesi gereken husus, Lacan'ın senaryosunun bu özdeşleşmelerin yer yer iç içe geçtiğini öne sürmesiyle, öznenin oluşum sürecindeki evre ve düzenlerin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılamayacağını kesinlemesi ve sürecin ilk bakışta göründüğünden çok daha karmaşık olduğunu ima etmesidir. Başka bir deyişle, özne zaman zaman imgelemsel düzene takılıp kalabilir, "ideal" olarak benimsenen özdeşleşme nesnelerinin yüzeysel imgelerine bürünmeye kalkışabilir. Woody Allen'ın, karşılaştığı hahamla konuşurken takkeli ve sakallı bir Yahudiye dönüşen *Zelig*'i bunun abartılmış bir örneğidir.

Öznenin oluşumuyla ilgili bir modeli, özellikle popüler iletişim formlarına uyarlayarak toplumsal bilinçdışına ulaşabileceğimizi kabul ettiğimizde, ulusal kimliğin de ancak Öteki'siyle olan ilişkisi dolayımıyla tanımlanabileceğini ileri sürebiliriz: kendi imgesini bir aynaya bakarak, aynadaki imgenin bakışıyla özdeşleşerek tanıyabilen ulusal bir kimlik. Bir sinemanın "ulusal kimliğinin, başka ulusal sinemalar olmadığı ölçüde belirginleşmesi" sözü, işte bu nedenle, kesinlikle bir kopukluğu, içe dönüklüğü ya da dışa kapanıklığı im, etmemeli; tam tersine, örneğin Türk sinemasının ulusal kimliğini belirleyen, hatta onu özgün kılan en önemli etmenlerden biri, ileride göstermeye çalışacağım gibi, öteki sinemalarla özdeşleşme biçimidir. Ne var ki, bu özdeşleşme süreçlerinde kolonyal söylemin yönettiği bazı manipülasyonların belirleyici rolü var.

II. Kolonyal söylem, kolonyal konumlar

Kolonyal söylem, kabaca, Batı'yı merkez olarak konumlar ve onun dışındaki ülkeleri ya da kültürleri de Batı'yı referans alarak belirlemeye çalışır. Yalnızca Batılıların değil Batılı olmayan kültürlerin de (örneğin üçüncü dünya) paylaştığı bir söylemdir. Homi K. Bhabha'nın (1992: 316) belirttiği gibi, ırksal, kültürel ve tarihsel farklılıkların hem tanındığı hem de yadsındığı bir iktidar aygıtıdır. Kültürel kimlik bu farklılıkların yerleştirdiği ölçütlerle kavranır. Zaten kolonyal söylemin değişken, akışkan ve çelişkileri, iç gerilimleri olan bir söylem olmasının nedeni de bu farklılıkların hem tanınıp hem de yadsınmasına bağlı olarak, Batı'ya karşı geliştirilen, karşıtını da içerme anlamında iki uçlu (ambivalan) tutum ve davranışlardır. Farklılığı biraz daha özgül bir biçimde açıklamalıyız, çünkü yukarıda da değindiğim gibi, bir kimliği zaten, ancak onun dışında, ondan farklı diğer kimliklerle ilişkisi içinde tanımlayabiliyoruz. Ne var ki, ulusal kimlik sözkonusu olduğunda, farklılığı, Batı'yı merkez alan ve kılan, dengeleri onun lehine kuran işleviyle düşünmemiz gerekiyor.[1] Başka bir deyişle, örneğin Türkiye'de mevcut kültürel kimlik kendisini, Pakistan, Çin ya da Meksika ile değil, Batı'yı oluşturan Avrupa, Kuzey Amerika gibi ülkelerle olan ilişkisi çerçevesinde tanımlamaktadır.

Paul Feyerabend, *Yönteme Hayır*'ın Türkçe baskısı için yazdığı önsözde, "Birinci Dünya biliminin, dünyayı daha iyi anlamamızı ya da hepimize daha iyi yaşama olanağı sağladığı" için değil de, daha iyi silahlar ürettiği için kabul edildiğini" öne sürüyor (1989: 9). Bu argümana katılmakla birlikte, geliştirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Kanımca, "daha iyi silahların" üretilmesi ile birinci

1 Mahmut Mutman, kolonyal söylemin özgül bir çeşidi olarak Oryantalizm hakkında,şu gözlemde bulunuyor: "Farklılığın göstergesi altında konumlanan Oryantalizm'in merkezî ve [merkezî] kavramı, Oryantalist söylemin en tipik özelliği yani totalizasyon için vazgeçilmez bir *merkezleme* edim ya da operasyonu sonucu oluşur."(1993: 168).

dünya biliminin kabul edilmesi arasında yine de bir bağlantı var: daha iyi silahlar, birinci dünya biliminin "dünyayı daha iyi anlayacağımızı ya da hepimize daha iyi yaşama olanağı sağlayacağını" vaadeden bir söylemin önünü açtı. Bir söylemin "gerçek"le desteklenmedikçe benimsenmesi mümkün görünmüyor ama kolonyal söylem bir kez yerleşip sömüren/sömürülen olarak öznelerini kurmaya başladıktan sonra ortada gerçek bir koloni olmasına da gerek kalmıyor. Nitekim, Türkiye hiçbir zaman yaygın olarak bilindiği anlamıyla kolonize edilmedi ama yine de birazdan örneklerini vermeye çalışacağım kolonyal söylemin, yaygın anlamıyla bilinen kolonyal beklentilerle uyumlu bir biçimde çalıştığını öne süreceğim. Bunun nedeni, kolonyal mekanizmaların zaman içinde bizzat söylemi oluşturan anlamlama pratikleri tarafından içselleştirilmesi ve böylelikle birinci dünyanın "daha iyi silahlara" eskisi gibi ihtiyaç duymaması.

Şimdiye kadar eleştirel kuram, kolonyal söylemi, daha çok, merkezlediği Batı'nın anlamladığı biçimiyle çözümledi. Ben, bu denemede kolonyal söyleme tersten bakmak istiyorum. Batı'nın yürütegeldiği anlamlama pratiklerinin anlaşılmasını çok önemli buluyorum, ancak kolonyal söylemin yalnızca Batı tarafından üretilmediğini vurgulamak gerektiğini düşünüyorum. Daha önce de belirttiğim gibi, kolonyal söylem hem sömüren hem de sömürülen tarafından paylaşılır ve zaten başarısını da buna borçludur, ama buna karşılık, karmaşıklığı, belli durumlarını, belli görünümlerini ele almaya davet ediyor. Kolonyal söylemin tekbiçimli bir eklemlenme sergilememesinin nedeni, tekliğinin yer yer kırılması değil, sömüren ve sömürülen olarak kurduğu öznelerin, kurulmuş oldukları konumdan söylemi yeniden kurmaları. Bu, ayrı bir söylemden çok, söylemin ayrı bir görünümünü üretmek anlamına geliyor. Frantz Fanon, *Tarzan* filmlerinin alımlanmasına ilişkin olarak söylemin öznelliğinde konumların ve konumlanmaların belirleyiciliğine işaret ediyor:

> Bir Tarzan filminin, bir Antiller'de, bir de Avrupa'daki gösterimine katılın. Antiller'de, genç zenci, *de facto* olarak kendisini zencilere karşı Tarzan'la özdeşleştirecektir. Bu, Avrupa'daki bir sinema salonunda çok zor olacaktır, çünkü beyaz olan diğer seyirciler onu şahnedeki vahşilerle özdeşleştirecektir (Shohat ve Stam, 1994: 348).

Bir Tarzan filminin kaynaklık ettiği özdeşleşme ilişkileri oldukça karmaşık özne etkileri sonuçlayabiliyor: sömüren ve sömürülen aynı öznede buluşurken, aynı kişi farklı öznelere bölünebiliyor. Antiller'deki genç zenci, perdedeki beyaz adamla özdeşleşirken bunu öteki pahasına yapıyordu, oysa Avrupa'da kendisinin bizzat ve hep öteki olduğunu kavrıyordu.

Kolonyal söylemin izlerini, Türk sinemasına ulusallık, ulusal kimlik terimleriyle baktığımızda ele geçiriyoruz. Diğer sinemalarda olduğu gibi, Türk sineması da ulusal kimlik ve ötekiyle ilişkiler konusunda çelişkili tutum ve davranışları barındırıyorken, merkezdeki Batı, Hollywood ve Avrupa sanat sineması gibi

farklı, hatta yer yer zıtlaşan üretim-tüketim biçimleriyle belirginleşiyor.

Önce, Öteki[2] ile olan ilişkilere biraz daha geniş bir çerçevede yakından bakmak gerekiyor. Bu noktada, kolonyal söylemin Öteki'yi Batı ile sınırladığını ve onu referans olarak tescil ettiğini görüyoruz. Sinemanın da içinde yeraldığı kültürel kurumların kendilerini Batı'ya göre nasıl konumladığını sergilemek için birbiriyle çatışan iki anlatı kurguluyorum. Bunlardan ilki, Türkiye'de 250 yıldır yaşanan bocalamanın nedenini Batılılaşma çabalarına bağlayarak, öz değerlere dönülmesi gerektiğini dile getirirken, ikincisi de, "muasır medeniyetler" düzeyine erişmek için Batılı norm ve kurumların benimsenmesini öneriyor. Bu anlatıların çok sayıda, yer yer içiçe geçen, iyice karmaşıklaşan çeşitlemelerinin bulunduğunu gözönünde bulundurmalıyız. Kimi versiyonlar, zaman zaman evrenselliği vurgulayan islami bir ilgi etrafında dönerken, kimilerinde "milli örf ve adetler", "gelenekler" gibi daha "muhafazakâr" temalar işlenebiliyor. Ya da bazen her iki anlatı da "Batı'nın teknoloji ve bilimini alalım ama kültürümüzü koruyalım" önermesini paylaşabiliyor. Burada, açıklık sağlamak amacıyla, zıtlığı iki temel anlatıda oldukça yalın bir biçimde göstermeye çalıştım. Benim için önemli olan, ulusal kimlik sorununun, bu türden anlatılar yoluyla düşünüldüğüne ve her iki anlatının da Batı'yı referans olarak merkezde konumladığına ve böylelikle görünürde zıtlaşmalarına karşın bir ve aynı yerde konumlandıklarına işaret etmek.[3] Batı'nın bir arzu/saldırganlık nesnesi gibi görülmesiyle, merkezde referans olarak konumlanması, doğallıkla, anlatıların "biz"inin dışarıda, merkezdışı bir konumda tanımlanmasını, dolayısıyla öznenin yine "öteki" olarak kurulmasını sonuçluyor.

Dışarıda kalmışlık duygusunun güncel olgularla desteklenerek nasıl dile getirildiğini biliyoruz: "Batı ülkelerine vizesiz giremiyoruz, Avrupa Topluluğu'na alınmıyoruz, sporda ve Eurovision şarkı yarışmalarında hep gerilerde kalıyoruz, yazarlarımıza Nobel ödülü verilmiyor, Batı ülkeleri tarafından "uluslararası" standart ve ilkelere uymamakla suçlanıyoruz". Avrupa'da yükselmekte olan ırkçı hareketler, Batı'nın Bosna dramına kayıtsızlığı, moral "yozluk" gibi eleştirel temalar arzu nesnesi ile aradaki mesafenin acısını hafifletmek için sıkça kullanılır, ancak bu türden temalara başvurulmasının, Batı'dan yüz çevirmek, ona karşı ciddi bir kayıtsızlık geliştirmek olarak yorumlanmaması gerektiğini düşünüyorum. Başta da belirttiğim gibi "iki uçlu" tutumlar kolonyal söylemde önemli ölçüde belirleyici rol oynuyorlar, bu nedenle saldırganlığın (ya da küskünlüğün)

2 Burada "Öteki" sözcüğünü farklı bir anlamda kullandığımı belirtmem gerekiyor. Kolonyal ve oryantalist söylemlerde, "öteki", farklılık üzerine kurulu ve Batı'nın dışında kalan bir alanı temsil eder. Batı'nın kendini Batı olarak görebilmesi için çeşitli biçimlerde ötekiler kurması gerekir. Büyük (ve büyük harfli) Öteki ise, doğrudan psikanalitik bir terim olarak, kural ve yasa koyucu (örneğin "Baba") bir kurguyu temsil eder. Örneğin, Hollywood Yeşilçam için, Fransız sineması ise Türk sanat sineması için Öteki olabilir.

3 Bu bağlamda, Meyda Yeğenoğlu'nun Batı'ya karşı bir bağımsızlık hareketi gibi gelişen milliyetçiliğin içine düştüğü açmazı çözümlemesi önemli bir örnek oluşturuyor (1995:168-193).

işlendiği temalar, gerçekte kolonyal ilişkilerde özdeşleşme süreçlerinin ilk bakışta göründüğünden çok daha karmaşık olduğunu belirtir. Örneğin, Cemil Meriç, 1965'lerde Müslüman/Doğulu/Türk ve Hıristiyan/Batılı karşıtlığında benimsenen tutumları sert bir dille eleştiriyordu:

> Avrupa insanı Doğuyu tanımaz. Avrupa insanı kalabalıktır. İslamla Hıristiyan Haçlı seferlerinden beri tez'le antitezdir. Bütün Kuran'ları yaksak, bütün camileri yıksak Batı insanının gözünde Haçlı Seferlerinin yalınkılıç ve tekbir getiren cündileriyiz. Avrupa'nın bir nevi tezadıydık. Yani kıtayı tamamlıyorduk. Şimdi maymunuyuz. Yani hiçbir haysiyeti, hiçbir hikmet-i vücudu olmayan ananesiz, haysiyetsiz, sırnaşık gölgesi (...) Biz Müslüman olduğundan, Doğulu olduğundan, Türk olduğundan, aczinden, tarihinden, dilinden utanan şuursuz bir yığın haline geldik (1992: 384-385).

Kıtayı tamamlayan bir "tezat"ken Avrupa'nın "maymun"u olmak, "biz" ve "öteki" arasındaki ilişkinin doğasına ilişkin ipuçları veriyor. Bunun üzerinde ilerde duracağım, ama önce sormak istediğim soru şu: Meriç'in 'bütün Kur'anları yaksak, camileri yıksak' bile ötekinin bizi kabul etmediği vurgusu, kullandığı dilden taşan enerjiyi de dikkate aldığımızda Batı'yı bir kez daha bir arzu nesnesi olarak tescil etmiyor mu?

III. Kolonyal söylem için gerilimli bir alan: Yeşilçam

Radyoyu bir yana bırakacak olursak, Türk sinemasının televizyonun gelişine kadar, kolonyal söylemin üretilmesinde ayrıcalıklı bir yeri olduğunu düşünüyorum. Kitap, dergi ve gazete tüketiminin nüfusa göre düşük olduğu bir ülkede, sinema belki de en popüler iletişim ortamıydı. Bu nedenle, kolonyal söylemin yığınlarla buluştuğu yer sinema salonlarıydı. Yukarıda verdiğimiz anlatıların sinema versiyonlarını ve özgüllüklerini incelemek için 1950'li yıllara geri dönmemiz gerekiyor. Türk sinemasında özgün bir dil geliştirmek yerine, tiyatroyu sinemaya taşımakla eleştirilen Muhsin Ertuğrul'un egemenliği bu yıllarda sona erdi ve sinema yazarlarının "sinemacılar" diye nitelediği bir dönem başladı. 1950 ve 1960 arasını kapsayan bu dönemi Ayşe Şasa, "ümmiler" dönemi olarak adlandırıyor:

> Yeşilçam sinemasını belirleyen köylü ve lumpen kökenli zenaatçılar tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibi ile yaptıkları filmlerden toplum karşısında en ufak bir kompleks duymuyorlardı (...) Türk sinemasının ümmi dönemi hep sanatsal yönden, içerdiği seviyesizlik açısından ele alınmış, o döneme has büyük tevazu ve samimiyetin, ileriye dönük, sahici bir özün gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel değer görmezlikten gelinmiştir. Yeşilçam'ın ümmi dönemindeki sanatsız

sahiciliğin kendine has folklorik ve popüler bir şiiriyeti olduğu rahatça öne sürülebilir (1993: 30).[4]

1960'lı yılların ortaları Türk sinemasında ulusal kimlik üzerine büyük bir tartışmanın doğuşuna tanık oldu. Sinematek ve *Yeni Sinema* dergisi etrafında toplanan bir grup yazar, bir ulusal kimliğin, Yeşilçam dışında, onun sömürüye dayalı düzeninden bağımsız "yenilikçi bir sinema" ile mümkün olabileceğini savunurken,[5] sözcülüğünü Halit Refiğ'in yaptığı ve çoğunluğunu sinemacıların oluşturduğu bir çevre, sinemanın, seyirciye dayalı bir endüstri olduğu gerçeğinden hareketle halka yönelmesinden yana bir tutum alıyordu. Sinematek'in yürüttüğü etkinlikler sayesinde Avrupa sanat sinemasının en önemli örnekleri belli bir aydın seyirci kesimiyle buluştu. Bu arada *Yeni Sinema* dergisinde Godard, Renoir, Antonioni gibi yönetmenlerle yapılan görüşmeler, kuramsal çalışmalardan çeviriler ve sinemayı diğer sanatlarla ilişkilendiren incelemeler yayımlanıyordu. Geriye dönüp bakıldığında, gerçekte, popüler sinemaya alternatif olarak bir Sanat Sineması programının oluşturulmaya çalışıldığını görüyoruz. Avrupa'da, sanat sineması Hollywood'un egemenliğine bir direniş olarak gelişmişti,[6] Türkiye'de ise Hollywood kadar Yeşilçam'ın kendisi de bir engel olarak kabul ediliyordu. Yeşilçam'ın sömürü düzeninde yara almamak için alternatif üretim biçimleri araştırılıyor, örneğin yarışmalar yoluyla kısa filmciliğin gelişmesinin amaçlandığı organizasyonlar yapılıyordu.

"Asya Tipi Üretim Tarzı" tartışmalarının boy gösterdiği 60'lı yılların sonlarına gelirken, Kemal Tahir'e yakınlığı ile bilinen Halit Refiğ ve arkadaşları "ulusal" bir sinema kavramını ortaya attılar. Fazla basite indirgeme riskini göze alarak özetleyecek olursak, sinema halkın parasıyla yapıldığına göre halk için yapılması gereken bir sanattır. Batılı formlarla Doğulu bir halka ulaşmak mümkün olamayacağına göre, halkın özelliklerinin gözönüne alındığı ve geleneklerin değerlendirildiği bir sinemanın, Yeşilçam içinde geliştirilmesi gerekmektedir. Halit Refiğ, Yeşilçam'ı kapitalist değil, emek yoğun bir üretim biçimine dayalı olarak görmekte ve sinemacıları, seyircisini zaten bulmuş olan bu sinemanın üzerinde kafa yormaya çağırıyordu. Bu arada, Eczacıbaşı şemsiyesi altında gördüğü *Yeni Sinema*/Sinematek çevresinin söylemini eleştirel ve ironik bir dille yeniden kuruyordu:

4 Şasa'nın bu değerlendirmesi ile Hintli Ritwik Ghatak'ın önerisi arasında "gizli bir akrabalık" var: "Sanıyorum ki, gerçek bir ulusal sinema, gerçekten ciddi ve düşünceli sanatçılar bütün zihinsel güçlerini vakfettiklerinde, şimdiye kadar hayli istismar edilmiş bir form olan melodramdan çıkacaktır." (Jayamanne, 1992: 145).

5 Ece Ayhan, Hisar Kısa Film Yarışmasını değerlendiriyor. "Yani bu onurlu Genç Kuşak, gerçekçi bir ulusal sinemayı kurarken ilk adımda ökseli bir çelişmeye düşmemek için Yeşilçam'ın uzağında çalışmayı seçmiştir" (1968: 10).

6 "[S]anat Sineması bu kurumların ürettiği tanımlar ve değer yargılarıyla bağlıdır. Söylemleri hemen her zaman yerli film pazarlarında Amerikan egemenliğine karşı çıkmanın yollarını arayan ülkelerde Sanat Sinemasını tutundurmada kullanılacak ölçütlerle bağlantılıdır" (Neale, 1981: 14).

> Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: [*Yeni Sinema*/Sinematek çevresine göre] Sinema evrensel bir sanattır. Bu evrensel sanatın değerlendirme birimi Batı'dadır. İyi film yapmak ancak batılı gibi film yapmakla mümkün olur. Batılı filmler ölçüsüne vurmadıkça Türk filmleriyle ilgilenmenin manâsı yoktur. Türk filmleri kendilerini Batı'ya da kabul ettirmeden onlardan söz edilmemeli, Türk seyircisine Batı'dan gelen filmleri sevdirmek ve benimsetmek için savaşılmalıdır (1971: 47).

1967'de *Yeni Sinema*'nın eleştiriye ayırdığı bir sayı için hazırladığı soruşturmaya çok sayıda yönetmenin katılmayı reddetmesiyle iki kesim arasındaki köprüler atılmış oldu.[7] Giderek zıtlaşan, biri o zamanlar sadece bir programdan ibaret bu iki sinemaya ilişkin imgeleri biçimleyen anahtar terimleri şöyle sıralayabiliriz:

Yeşilçam	**Sinematek/Yeni Sinema**
yerli	batılı
popüler sinema	sanat sineması
halk sineması	aydın sineması
Hollywood'a yakınlık	Avrupa sanat sinemasına yakınlık
üretim	yaratma
star sistemi	"auteur"
kapitalist üretim	alternatif üretim biçimleri
üretim-dağıtım-seyir zinciri	festivaller, yarışmalar

1980'li yıllara doğru ilk ürünlerini vermeye başlayan sanat sineması, kendisine Yeşilçam'ın dışında bir alan kuramadı. Önce, Yeşilçam'da film yapan Lütfi Akad ve Yılmaz Güney gibi yönetmenleri kazanmaya çalıştı. Ardından, genç yönetmenler, yine Yeşilçam içinde, koşulları zorlayarak radikal bir biçimde, popüler sinemadan farklılaşmanın ve dolayısıyla Avrupa Sanat Sinemasıyla benzeşmenin yollarını aradı. Starlarla çalışıldı, ancak *"auteur"* politikası gereği, yönetmen filme damgasını vuran kişi olarak tanıtıldı (jeneriklerde yeralan "Bir Ali Özgentürk filmi", "Bir Ömer Kavur filmi" yazılarını hatırlayın). Öteki'nin bakışıyla özdeşleşerek Türkiye'nin ya mutlak öteki olarak kurgulandığı egzotik *(Hazal, Bedrana, Kuma)* ya da Batı'nın içinde *(Piano Piano Bacaksız, Seni Seviyorum Rosa, Yengeç Sepeti)*, örneğin "Akdenizli" yenidensunumlarını[8] ürettiği stratejiler

7 "Gerek bütünüyle Türk sinemasına, gerek kişi olarak Türk sinemacılarına devamlı ve ısrarlı düşmanca tavır takınan Türk Sinematek Derneği ve onun yayın organı *Yeni Sinema* dergisi ile işbirliği yapmayı reddediyoruz". İmzalar: Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Alp Zeki Heper, Osman Seden, Halit Refiğ (1967: 34).

8 Thomas Elsaesser: "Yerel seyirci için mesele şu ya bu şu karakter ya da konumla özdeşleşmek ve belli tecrübeleri tanımak iken, uluslararası bağlamda, ulusal bir sinema bütün bir ülkenin anlatısal bir imgesini, bir kimliği yansıtıyor ya da sunuyor olarak algılanacaktır." (1989: 6) .

geliştirdi. 1970'li yılların ortalarında televizyon ve siyasî ortam Yeşilçam'ı yeni bir bunalıma iterken, yeni yeni gelişen sanat sineması, uluslararası festival ve şenliklere katılarak Avrupa sanat sineması kurumu tarafından tanınmaya ve ulusal seyirciye bu kurum dolayımıyla ulaşmaya çabalıyordu. Elsaesser, benzeri bir kimlik sorununu 1980'li yılların başında Alman sineması için geçerli görüyor:

> ...Almanlar kendi sinemalarını sevmeye başlıyorlar, çünkü [bu sinema] başkaları tarafından onaylandı, tanıtlandı ve hoş görüldü; Alman sinemasının varolabilmesi için önce Alman olmayanlar tarafından görülmesi gerekiyordu. Şimdilerde, açıkça, ekonomik ve kültürel bakımlardan ulusal bir sinemayı ve bununla birlikte bir başka kendine yabancılaşmış teşhircilik biçimini temsil etmekte (1980: 52).

Türkiye'de Sanat Sineması, Yeni Alman Sineması gibi Öteki tarafından görüldüğü ve Öteki tarafından onaylanacak biçime büründüğü sürece varolduğunu düşünegeldi, ne var ki, Alman sinemasından farklı olarak, bu onayı alamadı. Bakışıyla özdeşleştiği arzu nesnesi olarak Öteki, bir kaç istisna dışında aradaki mesafeyi hep korudu ve Türk sanat sinemasını dahil olmak istediği "biz"in dışında tuttu. Roy Armes, Üçüncü Dünya ülkelerinde sinema ve entelejansiya arasındaki ilişki üzerine gözlemlerini dile getirirken yalnızca devrimci bir toplumsal patlamanın -ulusal bağımsızlık ya da baskıya karşı kitlesel bir mücadele- entelijensiyaya aynı ülkenin insanlarıyla bilinçli bir ilişki imkanı verebileceğini söylüyor. Öbür türlü, aydınların toplumsal konumları, sinemaya karşı tutumlarında da görüldüğü gibi oldukça çelişkili olacaktır. Ülke çapındaki ticarî üretimle bağlarını koparacaklar ve ona karşı başka sinema modelleri getirmeye çalışacaklardır. Ticarî sinemanın reddi, bir seyirci kitlesinin de reddi olacaktır ve model almak üzere Batı'ya yöneldiklerinde Hollywood'u değil de biçimsel bakımdan daha yenilikçi olan yönetmenleri tercih edeceklerdir. Bununla birlikte zamanla,

> eğitim ve ulusal bağımsızlığın başlaması süreçleri Batılı film yapımcıları *olamayacaklarını* çok iyi anlamalarını sağlayacaktır. Böylelikle kendilerini, kimliklerini kanıtlamak amacıyla yerel gelenek, mitos ve folklore gömeceklerdir. Sonuç sıklıkla, yerel seyirci için çok karmaşık bir biçime, Batılı seyirci için de çok içrek [esoteric] bir öze sahip belirsiz bir sinemadır (1989: 7).

"Batılı film yapımcıları *olamayacaklarını* çok iyi anlamalarını sağlayacaktır". Roy Armes'ın nasıl bir anlamaktan sözettiği üzerinde biraz durmak gerektiğini düşünüyorum. Sanat sineması, kurumsal bir davranış olarak bu noktada da belirgin bir iki uçluluk sergiliyor. Öteki tarafından kabul edilmediğini kabul etmekle birlikte, onu "gerçek"ten çıkarıp bir fantezi alanının içine sokuyor ve hemen ardından artık bu kez arzu nesnesinin onayını alabilmeyi umduğu ve feti-

şistik inkarın harekete geçirdiği yeni bir hamleye yöneliyor (Lacan: "Çok iyi biliyorum ama yine de..."; "Hiçbir zaman Batılı olamayacağım ama yine de...").[9] Yukarıda değindiğim 1980'li yıllarda revaçta olan 'Türkiye'nin egzotik yeniden-sunumları' ile amaçladığım işte bu: sanat sinemasının, yerel gelenek, mitos ve folklor ile kurgulanan kavranması imkansız öteki karşısında Batılı kurumların kendilerine bu "dışarı"yı sunan özneyi "içeri" alma fantezisi.

Sanat sinemasının ulusal kimliğiyle ilişkili olarak sergilediği kolonyal tavır, muhakkak daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektiriyor. Ancak, ben artık popüler sinemaya, daha doğru bir deyişle Yeşilçam'a geçmek ve kolonyal söylemin üretiminin sanat sineması ile kısıtlı olmadığı sergilemek istiyorum. Yeşilçam melodramının, bütün "yerli"liğiyle ulusal kimlik sorununu ortaya koyuş tarzını ve bu tarzın kolonyal söylemin üretilmesiyle ilişkisini göstermeyi umuyorum.

IV. Melodramın kimlikleri

Melodram, kökenleri bakımından Batılı bir tür olmakla birlikte Doğulu anlatı gelenekleriyle belli bir uyum içinde görünmekte. Thomas Elsaesser'in (1985: 177) özellikle aile melodramlarında gözlediği gibi, karakterlerin psikolojisi yoktur; bir iç çelişki yaşamak yerine birbirlerinin göndergesi olarak işlev görürler. Daha da önemlisi, olayları değiştirmek, duygusal ortamı etkilemek mümkün değildir; karakterler eylemezler ama eyletilirler. Melodramlar şansa dayalı oluntular, rastlantılar, kaçırılmış karşılaşmalar, anî dönmeler, son dakika kurtuluşları ve açıklamaları, *deus ex machina* bitişleri ile tanınırlar (Neale, 1986: 6), işte bu nedenle, çelişkileri, dönüşümleri olan karakterlerin psikolojilerini irdelemek yerine, masal gibi anlatı formlarının yerleştirdiği geleneklerden yararlanmayı yeğleyen Yeşilçam için daha uygun düşerler. Üstelik, melodramın Batı'da bir tür olarak ortaya çıktığında feodalizme karşı burjuvazinin yükselişini sergilemesinde (Elsaesser, 1985: 168) gözlendiği gibi, Yeşilçam da çeşitli sınıfsal konumları (kırsal/kentsel, üst sınıf/alt ve orta sınıflar) ve bu konumlar arasındaki geçiş olasılıklarını eklemlemekte melodramı bir "arzu makinası" gibi kullandı. Ancak, Batılı anlatılarda kültürel farklılıklar yalnızca sınıfsal bir temelde belirirken, Yeşilçam'ın yaklaşık olarak şöyle bir formülasyona gittiğini gözlüyoruz:

alt sınıf/ kırsal kesim	=	Doğulu/ yerli kültür	↔	üst sınıf/ kentsoylu	=	Batılı/ yabancı kültür

9 Bile bile nasıl yapıyorlar? Slavoj Zizek, Lacan'dan harekete, fantezinin bilmek ve yapmak arasına bir ayrım soktuğunu ileri sürüyor: "Yanılsama, bilginin değil, daha işin başında gerçekliğin kendisinin, insanların yaptıklarının tarafındadır. Gözardı ettikleri, yanlış tanıdıkları şey, gerçeklik değil, gerçekliklerini, gerçek toplumsal etkinliklerini yapılandıran yanılsamadır. (...) Ve bu gözardı edilen bilinçdışı yanılsama *ideolojik fantezi* diyebileceğimiz şeydir" (1989: 32-33).

Belli bir varyasyonda, arzu nesnesi olarak gösterilen sınıf, aynı zamanda "Batılı" özellikleriyle kurgulanır:[10] Amerikan arabaları, açık saçık giysiler, sarışın kadınlar, çılgın partiler, alkol, yoz ilişkiler, toplumsal sorumsuzluk, vb., ile çatılan Batı ikonografisi, ya köyden ya da alt sınıftan gelen ve genelde kadın[11] olan kahramanın yalınlık, güzellik, dürüstlük ve sadakat gibi erdemleriyle bir zıtlık ilişkisi içinde verilir. Bir çok örnekte, kadın kahraman zaten sevmekte olduğu erkek tarafından tecavüze uğrayıp terkedilir, ardından bir şekilde (genellikle şarkıcı olarak) sınıf atlar ve sevdiği erkek pişman olarak geri dönmek ister ama kadının gururu kavuşmayı erteler *(Sana Dönmeyeceğim , Ayşem, Kınalı Yapıncak).* Kırsal kesimden kente gelen kız, kendisini horgören erkeğin karşısına yeni bir görünümle çıkar *(Dağdan İnme).* Taşradan kente gelen kızın "gerçek baba"sının yanında kaldığı akrabası olduğu ortaya çıkar *(Taşra Kızı).* Bu noktada, üst sınıfın kadın kahramana ve erdemlerine duyduğu ihtiyacın vurgulanmasına dikkat çekmek istiyorum: kendi ayakları üstünde durabilmesini sağlayacak moral değerlerden yoksun olan batılı kentsoylu sınıf, alt sınıfların erdemleriyle yeniden güç kazanabilecektir. Tabii, bu mesajın alt sınıf ve kırsal kesimlerin özneleri için kodlandığını düşünüyorum. Kadın seyirciye sunulan özdeşleşme olanakları moral değerleri kullanarak, batılı/kentsoyluya yönelik arzuyu ve onun tarafından arzulanmak fantezisini meşrulaştırır. Bu nedenle, Yeşilçam filmleri, köyden kente göçün başladığı yıllarda, gecekondu kesiminin kentteki yerini meşrulaşmış olarak duyumsamasında önemli rol oynamış olabilir.

Ayrıca, Yeşilçam'ın kullandığı teknik ve biçemsel gereçler de Batılı örneklerinden önemli ölçüde farklılaşır; aydınlatma, renk, seslendirme, diyaloglar, çekim ölçekleri ve bakış açısını belirleyen kamera kuruluşu ile kurgu, en sadık uyarlamalarda bile kendine özgü bir sinematik söylemi üretir. Yılda 200-300 filmin yapıldığı bu dönemde hızlı üretim zorunluluğu, perspektifin yeralmadığı derinliksiz bir görselliğin egemen olduğu geleneği ister istemez yeniden canlandırıyordu. Bakış açısı çekimlerinden kaçınılması, düz ve kontrastlı aydınlatma, nüanssız, canlı renkler ve yapımsonrası seslendirme, hem masalsı bir melodramın gerektirdiği fantezi için uygun bir "gerçeklik" izlenimi, hem de bu izlenimin bir parçası olarak, kaderin eline düşmüş, bireyselliğini ve başına gelen olaylara müdahale etme yeteneğini bir türlü kazanamadığı için melodramatik etkiyi iyice güçlendiren karakterler yarattı. .

Bu koşullarda, kimlik bölünme ve/veya çoğalmalarının kolaylaşacağını kes-

10 Bütün "taklitçiliği"ne rağmen, Yeşilçam öykündüğü Batı'dan işte burada ayrılmaya başlar ve daha çok Hint melodramlarına yaklaşır. Ravi Vasudevan, Hint melodramları üzerine yaptığı bir incelemede, herhangi bir nedenden başı derde girdiğinde, Batılı giysiler giyip Batılı bir yaşam tarzını arzuladıkları için başlarına gelenleri hak ettiklerine inanan kadın karakterlerden sözediyor (1989: 41-42).

11 Melodramların hedef kitlesinin kadın seyirci olduğunu ileri sürebiliriz. Bu filmler daha çok özel olarak düzenlenen "kadın matineleri"nde gösteriliyordu. Ayrıca günümüzde de, yine aynı filmler daha çok ev hanımlarına yönelik olarak televizyonda, gündüz kuşağında ekrana geliyor.

tirmek güç değil; Yeşilçam karakteri, peşpeşe büründüğü zıt kimliklerle aşığına oyun oynayabilir, daha dün yoksul, eğitimsiz ve ağzı bozukken, henüz katıldığı yüksek sınıfa kısa sürede uyarlanabilir. Böylelikle anlatı, *Pygmalion* ve *Külkedisi* öykülerini yeniden üretir. Bölünme ve çoğalmaların üst sınıf/kentsoyluluğun (yani Batı'nın) bir arzu nesnesi olarak sunulmasıyla harekete geçirildiğini göz önünde bulundurursak, bunun Yeşilçam'ın (giderek popüler kültür kurumlarının) kendi ulusal kimliğine bakışını ele veren bir semptom olarak da görülebileceğini ileri sürebiliriz. Narsizm/saldırganlık biraradalığı, özdeşleşme ve fantezi, bu bakışı belirleyen mantığın temel terimleridir. Kimlik çoğalma ve bölünmeleri, gerçekte, özdeşleşilen arzu nesnesi için geliştirilen çelişkili duyguların zeminidir. Bir kimlikten diğerine kolayca geçiş ise fantezinin alanıdır. Yoksul genç kızın, gazino patronu tarafından keşfedilip şarkıcı olarak sahneye çıkması, ün ve para kazanması hızla gerçekleşir. Bu aşamaların gerektirdiği çabalar (müzik dersleri, provalar, genellikle bir gayrı-müslim tarafından verilen görgü ve kibarlık dersleri, vb.) ya hiç gösterilmez ya da geçiştirilir.

V. Apollo, molotof kokteyli ve Mihrace'nin Gözdesi

Şimdi, ulusal kimlik sorununu ele alışıyla kolonyal söylemin karmaşıklığını mükemmel bir biçimde örneklediğine inandığım bir filmi incelemek istiyorum. *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) Yeşilçam melodramının işleyişini kavramamız için bazı fırsatlar sunuyor. Tipik ya da normal bir film değil, ancak peşine düştüğüm mantığın zorlanmaya başladığı bir "sınır-metin". Bu nedenle de Yeşilçam melodramını mükemmel bir biçimde temsil ediyor.

Bir balıkçı kızı olan Azize (Türkan Şoray) şarkı söylerken keşfedilerek assolist olur. Balıkçılık yaptığı günlerden tanıştığı ve "Chopin" adını taktığı konservatuar mezunu Kenan (Kadir İnanır), işsizlikten aynı gazinoda garson olarak iş bulur. Bir süre sonra birbirlerine aşık olurlar. Kenan, klasik batı müziği ile uğraşmaya ara verir ("Chopinlikten istifa ediyorum") ve bestelediği alaturka şarkıları, kimliğini gizleyerek Azize'ye göndermeye başlar. Bir akşam, Azize'yi izleyen Hollywood yapımcıları ona "Mihrace'nin Gözdesi" adlı bir filmde Rock Hudson'la birlikte oynamayı teklif ederler. Yalnız, bu şarkıları ona veren "meçhul besteci"yi de beraberinde Hollywood'a getirmesi gerekmektedir. Kenan "meçhul besteci" kimliğini açığa çıkarma fikrinden duyduğu rahatsızlıktan dolayı kararsızken, gördüğü bir rüya üzerine Azize'nin Amerika'ya gitmemesi gerektiğine inanır. Kılık değiştirir, meçhul besteci olarak Azize'yi görüşmeye çağırır. Onu, İstanbul'da sevdikleriyle kalmak dururken "bir Hollywood rüyasında sürüklenmek"le suçlar. Kenan kendisiyle evlenmek isteyen başka biriyle nişanlanır ve törende şarkı söylemeye gelen Azize ile karşılaşır. "Herşeye sahip olmak isterken elindekini de kaybeden" Azize balıkçılığa geri döner ama Kenan bir defa daha karşısına çıkacaktır.

Karagözlüm, daha açılış sahnelerinde bir Doğu/halk-Batı/elit karşıtlığı kurar. Konservatuvarda klasik batı müziği konseri veren Kenan'a arkadaşı Orhan, "bu diş ağrısı kefere müziği"ni bırakmasını tavsiye eder. "Kefere" sözü, dinsel çağrışımları olan bir aşağılamadan çok, bizden olmayanı, öteki'yi belirtmektedir. Ancak, Kenan'ın arkadaşı, gerçekte, sanatçının para kazanabilmesi için pazarı olmayan batı müziği yerine, kitlelere ulaşan Türk müziğini seçmesini im, etmektedir. Artık ünlü ve zengin olan Azize ve yakınları, eriştikleri yeni yaşam tarzını yadırgarlar. Teknoloji hem sınıfsal hem de ulusal farklılıkları temsil etmektedir; elektrik kesildiğinde, elektrikli süpürge yerine çalı süpürgesi kullandıkları için sevinirler, elle yapılabilen her işin bir de makinasına sahip olmaktan neredeyse utanırlar. Azize, diskotekteki dans sahnesinde, iletişim kuramadığı Hollywood yapımcısının sesinden tiksinir. Ama rüya sekansı, filmin tavrını kesin bir biçimde sergileyerek anlatısal bir çekirdek işlevi görür. Azize'nin Hollywood'a gidebilmesi için, ona besteler gönderen "meçhul besteci"yi de beraberinde götürmesi gerekmektedir. Kenan, kimliğini ele vermekte kararsızdır ve Azize'nin Rock Hudson'la başrolü paylaşacağı düşüncesi onu mutsuz kılmaktadır. Uykuya dalar, rüyasında mihracenin sarayını görür. Azize sahneye girer ve sırtı kameraya dönük bir erkeğin önünde oynamaya başlar. O sırada Kenan içeri girer ve kızgınlıkla, yüzünü göremediğimiz mihraceye oynayan Azize'yi izler. Ancak onu asıl şaşırtan, hemen arkada, flüt çalarak Azize'ye eşlik eden kendisini görmesidir. Kenan, paltosunun iç cebinden bir molotof kokteyli çıkarır ve salona atar. Patlamayla birlikte uyanır. Kesin kararını vermiştir; Azize'nin gitmesini engelleyecektir. Kolonyal söylem ve onun daha özgül versiyonu olan oryantalizm, Mahmut Mutman'ın vurguladığı gibi, cinsel farklılığı kullanır ve kadın, söylemi harekete geçiren psişik süreçler sonucu (fantezi, iğdişlik, fetişizm, saldırganlık, vb.) kültürel bir kurgu olarak karşımıza çıkar: "Müslüman kadın, politik, ekonomik ve kültürel "değerler"in buluştuğu yerde durur: kültürel bakımdan, başka metalarla değiş-tokuş edilen bir meta olarak biçimlenir. "(1992: 15). Bu kültürel işlemin, gerçekte her iki tarafta da (yani kolonyal söylemin iki kıyısı: sömüren/sömürülen) yürürlükte olduğuna inanıyorum. Türkçede, "ana vatan", "ana yurt" gibi sözler bile, ülke imgesine ilişkin değerlerin ailevî bir çerçevede kadın tarafından nasıl temsil edildiğini gösteriyor. *Karagözlüm*'ün Kenan aracılığıyla yaptığı da bu zaten; "Chopin/meçhul besteci", kariyeri karşılığında Hollywood'a Azize'yi ("aziz vatan!") verecektir. Azize yalnızca dansıyla değil, görünümüyle de tümüyle oryantal bir sahnede yeralmaktadır: özellikle peçe, Mutman'ın başka bir örnekte belgelediği gibi,[12] Batılının Doğulu/müslüman kadına ilişkin fantezisini kavramamıza yarayan bir gösterendir. Örneğin idari kolonyalizmde, kadınların taktığı peçe üzerinde söz sahibi olmak Batılı/Batıcı yöneticilerin belli başlı sorunlarından biri olagelmiştir, kabaca, kadının peçesini açmak,

12 Mutman, geçen Körfez Krizi'nde Batı medyasının Saddam'ın yüzünü "peçeleyerek" sözkonusu oryantal fanteziyi nasıl harekete geçirdiğini mükemmel bir biçimde açıklıyor (1992: 21-31).

sömürge üzerinde kurulan egemenliği belirleyen bir metafor işlevi görmektedir. *Karagözlüm*'de ise, Hollywood, önce Batılı'nın, peçe üzerinde tasarruf hakkına sahip mihrace ile ama hemen ardından, büyük olasılıkla Azize'yi mihracenin elinden kurtaracak olan kahramanla özdeşleşeceği konumlar üreterek, yukarıda mantığını aktarmaya çalıştığım oryantal bir fanteziyi harekete geçirmektedir. Ne var ki, fantezi, anlatı içinde Kenan'ın gördüğü bir rüya sekansıyla temsil ediliyor. Bu, gerçekte, Öteki'nin fantezisi, başkalarının arzularının gerçekleştiği bir sahnedir, dahası, Kenan'ın ilerde kılık değiştirip "meçhul besteci" olarak Azize'yle konuşurken, onu içinde sürüklenmekle suçladığı "Hollywood rüyası" da bu rüyadır. Kenan, müziğiyle, sevdiği kadını bir arzu nesnesi olarak sunmakta, Azize'nin bedenini Öteki'ye teşhir, başka bir deyişle, teslim etmektedir. Ancak, daha da önemli olan, Öteki'nin fantezisinin Kenan'ın rüyasında yeralması ve Kenan'ın kolonyal söylemin iki uçluluğunu tanıtlayacak biçimde bölünmeleri: Sahne içinde Azize'ye müziğiyle eşlik eden Kenan, sahneyi izleyen ve bombayı atan Kenan ve bütün bunları içeren rüyayı gören Kenan. Rüya içinde gerçekleşen bölünmenin, anlatı boyunca yaşanan bölünmeyle olan ilişkisi açık: "meçhul besteci", garson ve Chopin. Bu nedenle rüyanın anlatı içinde bir çekirdek işlevi üstlendiğini ileri sürdüm: Azize'ye eşlik eden deşifre olmuş bir "meçhul besteci", bombayı atan garson ve rüyayı gören de Chopinlikten istifa etmiş bir Chopin'dir. Chopin, bütün sömürülenler gibi, Öteki ile özdeşleşip oryantal fanteziyi paylaşmak istemekte, ancak Fanon'un Tarzan hayranı zencisi gibi, farklı bir konumlanmada özdeşleşmenin bozulmasıyla rüyadan kopmak zorunda kalmaktadır. Demek ki, *Karagözlüm* bize, sömürülenin gerçek fantezisinin Öteki'nin fantezisini paylaşmak olduğu ikili bir düzen sunuyor. Özdeşleşmenin imkansız kılınmasıyla, bu kez bombanın patlatılmasının temsil ettiği saldırganlık devreye giriyor.

Kenan molotof kokteylini patlattığında, kimsenin yaralandığını, öldüğünü, sarayın yıkıldığını vb. görmeyiz. Yalnızca dumandan bir perde oluşur önümüzde. Yıkılan, rüyanın içinde yer alan nesneler değil, arzuların (artık başkalarının arzusu) yansıtıldığı rüya perdesinin kendisidir. Molotof kokteyli, 1970'li yıllarda, Amerikan rüyasına karşı bir ikondu. Bu yıllarda ülkede boygöstermeye başlayan Amerikan egemenliğine karşı yürütülen eylemlerde sık sık kullanılmıştı.[13] Yapımı ve kullanımı uzmanlık gerektirmeyen, ucuza malolan bir bomba olarak bilinir. Bir ikon olarak, elitizm karşıtı, yardıma gerek duymaksızın halkın kullanabileceği bir mücadele aracıdır. Kenan, bu nedenle, bombayı uzanıp bir yerden almaz, kendi paltosunun iç cebinden çıkarır.

13 Bu yıllarda, Amerikan ordusuna gösterilen tepkilerde üretilen söylemde de, kadının ilginç bir biçimde kurgulanışına tanık oluyoruz. 6. Filo'nun İzmir'e gelişiyle, Amerikan askerleri için genelevlerin badana edilmesi, üzerinde çok durulan bir konu olmuştu. Yabancıların ülkemize girmesine izin vermenin ne demek olduğunu, kadınını peşkeşçeken erkek metaforuyla kavramak, üretilen söylemlerdeki cinselleştirmeye güzel bir örnek.

Öznenin oluşumunda kritik bir önem taşıyan ayna evresi, aynı zamanda kimliğe ilişkin çelişkili tutumların da kaynağıdır. Çocuk, kendisini dışsal bir imge yoluyla tanıdığı için köklü bir yabancılaşma yaşar. Kendi kimliğini başka kimliklerin imgesiyle özdeşleşerek kurar. Kendisini "eksik", dışsal imgeyi ise "ideal" olarak algılar. Öznenin tutumlarında iki uçluluğun kaynağını burada görebiliriz. Lacan'ın imgelemsel düzenini belirleyen, bu tanıma-yanlış tanıma oynamalarıdır. Homi K. Bhabha, imgelemsel düzen ile kolonyal söylem arasındaki bağı şöyle temellendiriyor:

> İmgelemsel, kurucu ayna evresinde, öznenin kendisini kuşatan dünyanın nesneleri arasında bir eşitliklikler, aynılıklar, özdeşlikler dizisi postüle etmesini sağlayan *ayırıcı* bir imge varsaydığında yaşadığı dönüşümdür (...) Bu İmgelemsele yataklık eden iki özdeşleşme biçimi arasındaki sıkı ilişkinin temelidir: narsizm ve saldırganlık (1992: 322).

Özne, dışsal imgeyle özdeşleşerek, bir yandan eksikliği (dolayısıyla iğdişlik endişesini) örtbas etmeyi amaçlayan fetişizmle bağlantılı bir narsizm sergilerken, diğer yandan yine ona farklılığını (dolayısıyla eksikliğini) hatırlatan imgeye karşı saldırganlaşabilir. Bu nedenle, Kenan'ın kimlik bölünmeleri, içsel çatışmalardan çok (melodramın psikolojiye karşı tutumunu hatırlayın) iki uçluluğun ifadesidir. Cemil Meriç'ten yukarıda yaptığım alıntıda beliren saldırganlığı, Paris'te okuyan oğluna yazdığı bir mektupta kullandığı benzetme tamamlıyor:

> Eugene Suè'nün "Paris Esrarı"nda notere cilve yapan bir orospu vardır, kapalı bir kapının, suret-i mahsusada açılmış deliğinden mahrem yerlerini gösterir. Ve şarkılar söyler, davet eder noteri. Paris benim için hep böyle bir kapının ardında kaldı. Hiçbir şehir ve hiçbir kadın, hiçbir insana bu kadar rezil bir oyun oynamamıştır. (1993: 165).

Sadece Paris'in cinselleştirilmesine değil, bir arzu nesnesi olarak Öteki'nin, kapalı kapı ardındaki erişilmezliğine rağmen ve aslında tam da bu yüzden fetişleştirilmesine dikkat çekmek istiyorum. Aradaki engel ("Paris benim için hep böyle bir kapının ardında kaldı"), bir yandan eksikliğin reddi anlamında fetişizmi, diğer yandan da eksikliğe yaptığı göndermeyle saldırganlığı kışkırtmaktadır.

Yeşilçam melodramı, final sahnelerinde karakterlerinin kavuşmaları, ayrı düşmeleri ya da içlerinden birinin ölümü üzerinde yoğunlaşır ve genellikle onları toplumsal çevrelerinden yalıtarak sınıfsal bir seçme yapma zorunluluğunu, dolayısıyla kimliklerinin birlenmesini ve sabitlenmesini örtbas eder. Böylelikle, bütün olup bitenlere karşın Batı, bir arzu (ve saldırganlık) nesnesi olarak, daha doğru bir deyişle çözümlenmemiş bir sorun olarak bırakılır. *Karagözlüm*'de, seyircinin özdeşleşmeleri Azize ve Kenan arasında gidip gelir. Bununla birlikte, Azize daha çok Kenan dolayımıyla bir arzu nesnesi olarak konumlanırken, Kenan anlatının merkezî kişisi olarak belirir. Filmdeki üç temel çevrenin insanları

(balıkçılar, gazino, Kenan'ın ders verdiği ve ilerde nişanlanacağı sonradan görme Semra ve ailesi) hiçbir şekilde olumlu çizilmemişlerdir. Azize'yi istemeye gelen Yengeç Rıza saldırgan ve yalancı, annesi dedikoducudur. Gazino patronu Arnavut Osman, Azize'yi elde etmek için uğraşırken, karısı da onu utandırmak için düzen kurmaya kalkışır. Daha da anlamlısı, Azize ve Kenan'ın yeniden bir araya geldiği balık pazarındaki son sahnede, birliktelikleri toplumsal çevreleri bağlamında verilmez; çevredeki insanlardan uzaklaşırlar ve bir İstanbul silüetinin önünde birbirlerine sarılırlar.

Azize ve babasının işe giderken bindikleri külüstür motosikletin adı "Apollo"dur. Yine filmin yapım tarihi olan 1970'li yıllara geri dönecek olursak, Amerikalıların "Apollo" ile aya yaptıkları sansasyonel inişe yapılan göndermeyi saptamamız mümkün. Külüstür bir motosiklete bu adı vermek alaysı bir parodidir, ancak Fredric Jameson'ın başka bir bağlamda belirttiği gibi, parodi aynı zamanda bir sempati gösterisidir, dahası bir otoriteyi tescil ederken, normu da pekiştirir (1986:113-114). Film de sözkonusu Batılı normları, onlardan cinsel ve toplumsal tercihler nedeniyle yapılan "sapmaları" vurgulayarak pekiştirir. Anlatı boyunca, üç tür müzik ve temsil ettikleri üç kültürel düzene gönderme yapılır: Azize'nin temsil ettiği Türk Müziği, Kenan'ın temsil ettiği Klasik Batı Müziği ve Kenan'la evlenmek isteyen sonradan görme ailenin kızı Semra'nın temsil ettiği yoz ve yabancı pop müziği. Kenan, Azize, kendisi için bir arzu nesnesine dönüştüğünde hiçbir açıklama yapmadan "Chopinlikten istifa eder" ve kimliğini gizleyerek Azize'ye besteler yapmaya başlar. Azize'yi ve onun temsil ettiği değerleri yitirmemek için Kenan'ın klasik batı müziğini (kültürel norm) feda etmesi lazımdır. Bu gözlemimi Ayşecik dizisinin son örneklerinden biri destekliyor. *Sana Tapıyorum*'da (Aram Gülyüz)[14] annesi (Sema Özcan) Ayşe'yi (Zeynep Değirmencioğlu) konservatuvarda okutabilmek için pavyonda şarkı söylemeyi göze alır. Ne var ki, annesinin pavyonda çalıştığının öğrenilmesi üzerine Ayşe, konservatuvarda büyük baskı görür; arkadaşları tarafından dışlanır, hazırladıkları bale gösterisindeki başrolden alınır ve nihayet okuldan ayrılmak zorunda kalır.

Bu arada beynindeki bir ur yüzünden ölüm döşeğine düşen annesinin tek çaresinin İsviçre'de ameliyat olmak olduğunu öğrenir. Annesinin çalıştığı pavyonun patronu ona pavyonda çalışması karşılığı para vermeyi teklif eder, Ayşe'nin öfkelenmesi karşısında "vücudunun Annesi'nin yaşamından daha kutsal olup olmadığını" sorar; vaktiyle onun konservatuvarda okuyabilmesi için annesi aynı işi yapmıştır. Ayşe teklife boyun eğer ve çalışmaya başlar. Son sahnelerde, ünlü bir beyin cerrahı olan ama alkol bağımlılığı yüzünden sefalet içinde yüzen Baba devreye girer. Ayşe, babayı bir meyhanede bulur ve onu Anne'yi ameliyat etmeye ikna eder. Bu arada, Ayşe'nin annesini kurtarabilmek için yaptığı fedakarlığı öğrenen konservatuvar arkadaşları ve hocaları onu yeniden aralarına alırlar. Final sahnesinde, aileyi biraraya getiren Ayşe'yi bale gösterisinde

14 Bu filmin yapım tarihine ulaşamadım.

yine başrolde görürüz. Seyirciler arasında, pavyon sahibi ve Ayşe'yi peşkeş çektiği adam da, pişmanlıkla gözyaşları içinde onu izlemektedir. Ayşe'nin vücudu Yeşilçam melodramlarında sıklıkla gözlediğimiz gibi, bir vazgeçiş ya da erteleme metaforudur. Konservatuvarın temsil ettiği değerler için varolan bir beden Anne'den daha kutsal değildir. Yine Kadının bedeninin bir değerler değiş tokuşu için zemin sağladığı bir örnekle karşı karşıyayız. Anne için şimdilik konservatuvardan fedakarlık yapılmalı ve pavyonda çalışmaya razı olmalıdır. O zaman, yalnızca konservatuvar onu yeniden benimsemekle kalmayacak, alkolik Baba da eski kimliğine yeniden bürünebilecektir.

VI. Sonuç: "Hesabı garsona ödeyin"

Kolonyal söylem, görüldüğü gibi yalnızca Batıcı politikaların değil, Batı'yı herhangi bir şekilde karşısına alan pratiklerin de kolay kolay kaçınamadığı bir alanı kapsıyor. Buradaki iki uçluluğun yolaçtığı, Batı'nın saldırganlığa maruz kaldığı hallerde bile bir arzu nesnesi olarak sunulması önemli rol oynuyor. Üstelik, doğrudan müdahale edilebilmesi olanaksız psişik aygıt üzerinde çalıştığı için de, ürettiği özne etkilerine direnmek zorlaşıyor. Yeşilçam, Batı'yı belli bir sınıfsal çevre içinde temsil ettiği yaşam tarzını olumsuzlayıcı bir dille eklemlediği halde, onu herşeyin mübah kılındığı fantezinin alanına sokarak, dile getirdiği bütün olumsuzlukları yine kendi eliyle nötralize ettiğini görmezlikten geliyor.

Yine de, Yeşilçam'ın kolonyal söylemi, kendine özgü ama gerçek bir iki uçluluk üzerinde temellendirdiğini unutmamalıyız. Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve dolayısıyla kendisinde cisimleşen "ulusal" değerleri, normdan geçici ve mecburî sapmalar olarak dayatıyor. Gelecekte yeniden Chopin olabilmek için şimdilik garsonluğa ve meçhul besteciliğe katlanmalı, çünkü Azize'yi elden kaçırmamak gerekiyor; gelecekte konservatuvara dönebilmek için şimdilik pavyonda çalışmaya rıza göstermeli, çünkü Anne çok hasta, ameliyat parası gerekiyor. Arzunun (dolayısıyla, örneğin, melodramların izlenmesinin) sürmesi için Öteki ile aradaki mesafenin titizlikle korunması, böylelikle Öteki fantezi alanında kilitlenirken, ulusal-kültürel kimliğin (Batı'nın ötekisinin) dışarıda tutulmaya devam etmesi Yeşilçam'ın mantığını ele veriyor. Aslında popüler kültürün hemen hemen tüm formlarına genelleştirebileceğimiz bu mantık, ona hem meşruiyet hem de ayakta durma gücü kazandırıyordu.[15]

15 Bununla birlikte aynı mantığın, kendisi yürürlükte kaldığı halde, Yeşilçam'ın sonunu hazırlayan etmenlerden biri olduğunu düşünüyorum. Hollywood, televizyonun meydan okumasıyla karşı karşıya kaldığında, sinemaskop, daha fazla seks ve şiddet yoluyla kendisini ondan farklı kılacak bir görünüme bürünmeyi başardı. Yeşilçam ise doğrudan televizyona dönüşmeyi denedi. *Aşk Mahudesi*'nde (Nejat Saydam, 1969) Leyla'nın (Türkan Şoray) Anadolu turnesi, 1968'de yayına başlamış bulunan TRT televizyon yayınlarının Türkiye'nin heryerine erişmesi gayretini simüle eder. Konser sahnelerindeki dekor, aydınlatma ve çekimler bir televizyon eğlence programını andırır.

Hollywood'dan gelen yapımcılar, Azize'nin soyunma odasına daldıklarında gazino patronu ne olup bittiğini anlayamaz. Azize, "Bunlar hesap istiyorlar," der, orada bulunan Kenan'ı gösterir: "Hesabı garsona ödeyin". Gerçekten de, filmin sonunda Hollywood, "Mihrace'nin Gözdesi" projesinin sonuç vermemesiyle, Azize'yi elinden almaya kalkıştığı Kenan'a hesabı ödemiş olur. Yeşilçam, Hollywood'la hesaplaşmakta kararlı gözüküyor. Ne var ki, bu deneme boyunca sergilemeye çalıştığım mekanizmaları içselleştirmiş olduğundan, ulusal kimliği sorunsallaştırmaktansa her zamanki sorunlu yerine oturtarak kolonyal söylemi yeniden üretmekten kaçınamıyor.

KAYNAKÇA

Armes, Roy (1989). "Twelve propositions on the inaccessibility of third world cinema", Christine Woodhead (ed.) *Turkish Cinema: An Introduction* içinde, Londra, Turkish Area Study Group Publication, 1989). 3-9.

Ayhan, Ece (1968). "Simurg", *Yeni Sinema* no:19/20, 10-11.

Bhabha, Homi K (1992). "The other question: the stereotype and colonial discourse", Mandy Merck (ed.) *The Sexual Subject: A Screen Reader*i çinde, Londra-New York, Routledge, 312-331.

Elsaesser, Thomas (1980). "Primary identification and the historical subject: Fassbinder and Germany", *Cine-Tracts*, cilt 3, no:3 içinde.

Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of sound and fury: observations on the family melodrama", Bill Nichols (ed) *Movies and Methods II*, Londra, University of California Press.

Elsaesser, Thomas (1989). *New German Cinema: A History*, Londra, BFI/MacMillan.

Feyerabend, Paul (1989). *Yönteme Hayır: Bir Anarşist Bilgi Kuramının Ana Hatları*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Ara.

Gillet, John (1992). *Sight and Sound*, cilt 2 no:4, 5-6.

Higson, Andrew (1989). "The concept of national cinema", *Screen*, cilt 30, no: 4, 34-47.

Jameson, Fredric (1986). "Postmodernism and consumer society", Hal Foster (ed.) *Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, Port Townsend, WA: Bay, 111-125.

Jayamanne, Laleen (1992). "Sri Lankan family melodrama: a cinema of primitive attractions, *Screen*, cilt 33, no: 2 içinde, 145-153.

Meriç, Cemil (1992). *Jurnal*, cilt 1, 1955-65, İstanbul: İletişim.

Meriç, Cemil (1993). *Jurnal*, cilt 2, 1966-83, İstanbul: İletişim.

Mutman, Mahmut (1992-93). "Under the Sign of Orientalism: The West vs Islam", *Cultural Critique*, Winter 1992-93 içinde, 165-197.

Mutman, Mahmut (1992). "Pictures from afar: shooting the middle east", *Inscriptions*, cilt 6 içinde, 1-44.

Neale, Steve (1981). "Art cinema as institution", *Screen*, cilt 22, no.1 içinde, 11-39.

Neale, Steve (1986). "Melodrama and tears", *Screen*, cilt 27, no. 6 içinde, 6-22.

Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.

Scognomillo, Giovanni (1974). *Yedinci Sanat*. "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" no: 12 içinde, 34-38.

Shohat, E. ve Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism*, Londra, Routledge.

Şasa, Ayşe (1993). *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul, Dergah.

Vasudevan Ravi (1989). "The melodramatic code and the commercial Hindi cinema: notes on film history, narrative and performance in the 1950s", *Screen*, cilt 30 no: 3 içinde, 29-50.

Yeğenoğlu, Meyda (1995). "Oryantalist ve milliyeçi söylem arasında kadın ve peçe savaşı", *Toplum ve Bilim* no: 66 içinde, 168-193.

Yeni Sinema (1967). "Bilimsel Araştırmalar ve Sinema Sanatı", sayı: 6, 4-5.

Yeni Sinema (1968). "İkilem Yanlış Konunca", no:19/20, 3-4.

Zizek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*, New York-Londra, Verso.

National identity, colonial discourse and the Yeşilçam melodrama

This essay examines the national identity implied by the Yeşilçam, popular cinema in Turkey. It presupposes that any national identity, defined in relation to what it is not, involves the production of a colonial discourse which constitutes and divides its subject as the colonised and the coloniser on "the West and the rest" axis. It centres the "West" as the sole reference and positions "the rest"with reference to it, playing on a "difference" which is simultaneously recognised and denied. Thus, any attempt to articulate a national identity runs the risk of producing colonial discourse, since it will have to deal with a difference, which serves to capture this very identity in a network of relations all of which refer to the "West".

The same applies to Yeşilçam. As opposed to Art Cinema, it has always displayed an aggressiveness towards West in favour of national/local cultural values. The corrupt members of the upper class are portrayed as living a life marked with a Western style and what is implied is that they need the decent, simple and unadulterated values of the lower classes in order to survive. It is also very significant that the upper class, (that is the West), presented as an object of desire at the same time. This essay seeks to discover the logic of such an ambivalent situation which shapes not only the Yeşilçam melodrama but also other forms of popular culture.

Colonial discourse is very complex in nature and it has countless variations and versions due to the specificities of various cultures and the ambivalence which produces splittings. *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) is a perfect example of this. It demonstrates not only that even a critical approach to West may indeed register it as the norm but also the difference, upon which colonial discourse is built, takes the Woman as its ground.

Azize (Türkan Şoray) is a fisherman's daughter who enjoys singing in public. One day she meets Kenan (Kadir İnanır), an idealist composer who disdains all kinds of music but Western classics. As an irony alluding to his pretentious cultural preference she names him "Chopin". As is the case with many melodramas, Azize coincidentally becomes a famous singer, finding herself in an entirely different network of socio-cultural and economic relations. Kenan, having

failed to find a decent job, begins to work as a waiter at the same place. They, eventually, fall in love. Kenan drops his musical (i.e. cultural) taste in favour of composing popular Turkish songs for Azize ("I retire from Chopinhood"). He mails his work anonymously to her and does not give away his identity. Azize is discovered by Hollywood producers and offered to co-star with Rock Hudson in a film (Mihrace'nin Gözdesi) on the condition that she will bring her "unknown composer" along with her to Hollywood. She is delighted with the idea that she would enjoy world-wide recognition until her mysterious, hitherto unknown composer shows up and instead of accepting the offer, accuses her of "being drifted in a Hollywood dream". Azize quits her job, goes back to fishing. But Kenan shows up again.

Perhaps one of the most significant features of Turkish melodrama is its frequent and various uses of split and multiple identities. Azize changes classes and becomes someone else (to which Kenan draws attention every now and then: "My Azize smelled of sea".) The case of Kenan is even more complicated: Kenan - the Chopin/the waiter/the unknown composer. A genre so blissfully playing with identities must give away clues about its own cultural/national identity. *Karagözlüm* is not a typical film, actually it is rather a limit-text, and that is why I think it is capable of representing Turkish cinema perfectly.

The film takes Hollywood as Yeşilçam's rival and signifies a radical change of cultural preference: Chopin (western-oriented cultural policy) becomes the "unknown composer" (local culture) in favour of Azize ("Aziz Vatan"/precious land). Note how the Woman is articulated as the site where cultural values concerning national identity meet. The dream sequence is especially significant in this respect. Kenan bombs and destroys not the Sultan's palace but the very dream he is having at the moment, which actually serves as the screen unto which the Other (not the West's other but the big Other which sets the Law) projects its oriental fantasy: the white male possessing the native woman. The transformation Kenan experiences (from Chopin to the native "unknown composer") is a sign of deviation which refers to the norm set by West.

The aggression the film displays towards Hollywood/ West is the other side of fetishism which traces its roots back to the constitution of the subject in the mirror phase. The image the child recognises in the mirror is both the object of narcissism (because the child assumes the image as its own) and aggressivity (because the image is external to the child). This is the same mechanism at work in *Karagözlüm*.

Söylem olarak ideoloji: New York Times örneği

*Nuran Erol**

Giriş

Bir olayı veya bir tarihsel olguyu tanımlamada seçilen sözcükler ve kavramlar, aynı zamanda bazı tarihsel/toplumsal süreçleri nasıl kavramlaştırdığımızı, nasıl kurguladığımızı anlatan anahtarları oluştururlar. Sözcükler, belirli bir bakış açısına göre yapılmış kategorizasyonları temsil ederler (Davis & Walton, 1983). Kamusal hayatta kullanılan dilin kendisi 'söylem' olarak kabul edilirse (Agger, 1990), belirli bir tarihsel dönemde üretilen popüler söylemlerin sistematik bir biçimde incelenmesi, bize hem kamusal akılla ilgili çıkarsamalar yapma olanağı verir ve hem de sosyal pratik olarak ideolojinin kodunun çözümlenmesini sağlayacaktır.

Bilindiği gibi, 1985 yılında gerçekleşen liderlik değişiminden itibaren Sovyetler Birliği'nde bir dizi tarihsel ve siyasal olaylar gözlemlenmiştir. Sözkonusu olayların tarihsel önemi 1989 yılında komünizm adlı toplumsal ve siyasal düzenin sona ermesiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Bu dönüşüm, 'tarihin sonu' tartışması, liberal demokrasinin normları ve kurumları, kapitalizm ve demokrasi bağıntısı gibi konuların yoğun bir şekilde yeniden ele alınmasını hızlandırmıştır. Poster'in de (1993) açık bir biçimde vurguladığı gibi, Sovyet ve Doğu Avrupa Komünizmlerinin çöküşü ve Tiananmen olayı, dünyanın temelli bir yeniden düzenlenmeden geçtiğini ve mevcut perspektiflerin bu dönüşümleri anlamada eleştirel bir değerlendirme yapmaya olanak vermediğini yansıtmaktadır. Tarihte bu tür dönüşümler görüldüğünde, tarihsel uğrak noktalarını *(moments)* anlamlandırma çabaları daha da belirginleşir. Frankfurt Okulu'nun eleştiri kuramcılarının belirttiği gibi, bilgi, toplumsal iktidar

(*) Dr. Nuran Erol, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümünde Öğretim Üyesidir.

aracı haline gelir. Varolanın nasıl oluştuğunu aktarmada kullanılan bilgi, iletişim araçlarının en önemli ideolojik aygıtı olmuştur. Buna göre, ideoloji-iktidar ilişkileri-iletişim süreçleri arasındaki ilişkiyi anlamada, belirli belirli dönemlerde belirli kamusal alanlarda kurgulanan söylemlerin irdelenmesi disiplinlerarası bir çaba gerektirir; global-toplumsal-kültürel düzlemlerde oluşan söylemlerin iktidarı meşrulaştırma sürecindeki rolü ancak bu sayede açığa çıkarılabilir.

Aşağıdaki çözümlemeler, belirli bir tarihsel dönemde Amerikan toplumunun en önemli basın organlarından biri olarak kabul edilen *New York Times* gazetesinde kurgulanan siyasal söylemlerin, başka bir topluma ilişkin olayları aktarmada kullandığı söylemlerin aynı zamanda bir ideolojik aygıt olma işlevi gördüğünü, 'diğer'ini betimlemede kullanılan dilin incelenmesinin aynı zamanda Amerikan kamusal alanı içindeki iktidar ilişkilerini ve makro/mikro söylem düzlemlerinin kültürel olarak yeniden üretilme biçimlerini anlamada kullanılabilecek çerçevelerden birisi olduğunu öne sürmektedir.[1] Aşağıdaki araştırmanın bulguları, *New York Times* (bundan sonra *NYT*)[2] gazetesinde yayımlanan söylemlerin Sovyetler Birliği'ndeki reform hareketlerini betimlemede ve çözümlemede kullandığı söylemlerin incelenmesine dayanmaktadır. İletişim araçlarının ideoloji ve iktidar ilişkilerini pekiştirmedeki gücünü çözümleme anlamında, bir başka toplumda olup bitenleri aktarmada kullanılan söylemlerin ayrıştırılması veya deşifre edilmesi, sözkonusu söylemlerin hangi 'sesler'e yer verdiğini ve hangi 'sesler'i dışladığını araştırmak, metinsellik ve ideoloji ilişkisinin odak noktalarından birini oluşturmaktadır.[3]

Bu bağlamda, öncelikle, metinsellik ve ideoloji bağıntısı ele alınacak, Habermas'ın eleştirel çözümlemesinden örnekler verilecek, araştırmanın yöntembilimsel sorunsalları ışığında elde edilen bulgular değerlendirilecektir.

1 Disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak söylem analizi için bkz. (van Dijk, 1990).

2 Günümüz ABD toplumunda *New York Times*'ın boyalı basından farklı olarak demokratik bilginin en önemli kurumu olma anlamında bir tür 'ikon' statüsüne sahip olması, pazar içindeki elit çıkarları dile getiren ekonomik stratejiyi gizler. 1890'ların sonunda A. Ochs *NYT*'ı satın alarak yeni bir kimlik kazandırdığında, özellikle gerçekler ile yüksek sosyal statü arasında bir bağıntı kurmaya çalışmıştı. Bkz. R. Campbell, *60 Minutes and the News,* Chicago: University of İllinois Press, 1991.

3 Medya söylemlerini irdeleme amacıyla geliştirilmiş, ayırdedilmesi gereken üç analitik düzlem olduğunu varsayıyorum: söylemin amaçlanan anlamları, söylemin alıcı tarafından algılanan anlamı ve söylemin geçici anlamı. Bunlardan ilki söylemi üretenin amaçladığı anlamdır. İkincisi, izleyici veya okuyucu tarafından kurgulanan anlamıdır. Üçüncüsü ise, bir ve ikinci ile ilintili olup söylemin izleyicisinden bağımsız olarak bilinemez. Bir araştırmacı, bir metnin anlamını yorumlama çabasına girdiği andan itibaren izleyicinin parçası haline gelmiştir. Ve söylemlerin çözümlenmesinde bir araştırmacının yapabileceği en önemli analiz, bir söylemin izleyici tarafından yorumlanması ile ilgili olasılıklardan bazılarına nasıl izin verip bazı olasılıkların önünü nasıl kapattığını göstermektir. İlgili tartışma için, bkz. (Scott, 1990).

Eleştirel medya çalışmaları ve Habermas

Medya üzerine gelşitirilen söylemler, yöntembilimsel ve kuramsal açıdan oldukça geniş bir literatürü kapsar. Medya söylemleri üzerine kurgulanan çalışmaların eleştirel bir geleneği izleyen kolu, kendi içinde de oldukça fazla çeşitlilik gösteren 'eleştirel medya çalışmaları' olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu çalışmalar içinde, medya ile ilgili sorunsallarla ilgili olarak farklı düzlemlerde farklı sorular geliştiren kuramsal çabalara rastlamak olasıdır: Örneğin, klasik Marksistler medya ve politik ekonomi bağıntısı, kurumsal düzenlemeler ve sınıf çıkarları gibi temaları vurgularken, kültürel Marksizm medyanın gerisindeki somut çıkarların medya ürünlerini belirleyiş biçimine değinir. Eleştirel Kuram ise, kültürün yeniden üretimini vurgulayan teknolojik rasyonelliğin medya söylemleriyle ilişkisini açıklamaya çalışır. Kültür endüstrisinin en önemli kurumlarından biri olarak kabul edilen medyanın tüketim toplumundaki rolünü irdeler. Bu bağlamda, Eleştirel Kuram içinde yer alan Habermas'ın öncülüğünü yaptığı Eleştirel Hermenötik *(Critical Hermeneutics)* akımı ise, kamusal alanda politik söylemlerin kurgulanma biçimi ile demokrasi bağıntısını ele alır.[4]

Buna göre, aşağıda ele alınan çalışmanın kuramsal çerçevesi, Habermas'ın iletişimsel eylem kuramı ile belirlenmiştir (Habermas, 1975, 1979, 1984, 1990). Habermas'ın kuramının kalkış noktası, tarihsel materyalizmin toplumsal emek ve sembolik etkileşim kavramları etrafında yeniden yazılması çabasıdır. Habermas'a göre, toplumsal alan, yani üretim ilişkilerinin kendisi etrafında organize olduğu kurumsal çekirdek, dar anlamıyla ekonomik altsisteme ait olmak zorunda değildir. Sözkonusu ilişkiler ne olursa olsun (akrabalık, siyasal, ekonomik), bu ilişkilerin bütünü bir toplumsal bütünleşmeyi sağlamaktadırlar. Bu bütün içinde, Habermas'a göre, iş ve etkileşim, ayrı ayrı alanlara aittir ve her ikisinin de ayrı gelişme mantığı vardır: İş, üretici güçler aracılığı ile gelişir; etkileşim ise toplumsal bütünleşme biçimleri ile ilintilidir.

Dolayısıyla, etkileşimin kamusal alan içinde nasıl kurgulandığını anlama, toplumsal ve siyasal eylemi iletişimsel bir eylem olarak kabul ederek kendi işleyiş yasalarını keşfetmek, Habermas'ın çalışmasının ana noktalarından birkaçını oluşturur. Siyasal fikir birliğinin *(consensus)* yönetilmesini ve toplumsal olarak kurgulanmasını nasıl anlayabiliriz? Bu ve buna benzer sorular, kamusal alan ve iletişimsel eylem ile ilgili kuramının temelini oluşturur. Çünkü, Habermas'ın çalışmalarıyla doruk noktasına ulaşan kamusal alanın eleştirel kuramsal analizi için en önemli sorunsal, demokratik siyasetin tehdit altında olduğu saptamasıdır. Modern toplumlarda iletişim bir iktidar aracı haline gelmiştir. Habermas'ın (1989) *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı çalışmasında da belirttiği gibi, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte meşrulaştırma süreçlerinin ger-

4 Eleştirel medya çalışmaları ve ideoloji ilişkisi üzerine bkz. (Thompson, 1984, 1990)

çekleşmesi için bazı söylem stratejileri geliştirilmiştir. Meşrulaştırma, bilindiği gibi, kamusal alanda belirli bir söylemin yeniden üretilmesine aktif olarak katılan yurttaşların paylaşacağı bir konsensüsün temelinde yer alan söylemlerin veya geçerli savların *(valid claims)* demokratik olarak üretilmesi ile mümkün olacaktır. O halde, siyasal allanın dejenerasyonu karşısında, özel bireyler tarafından kamuyu ilgilendiren konular hakkında yapılacak akılcı ve eleştirel bir tartışmanın toplumsal koşulları nasıl geliştirilebilir? Habermas'a göre, ideal söz durumu *(ideal speech situation)*, kamusal alanda ortaya çıkan iletişimin ne denli asimetrik/simetrik koşullar altında yapıldığını çözümlemeye yarayacak analitik bir kriter olarak kullanılabilir.[5] Habermas, ideal söz durumunu siyasal bir strateji olarak kullanmayı öne sürer. İdeal söz durumundan sapmaların saptanması ve ayırdedilmesi, bize aynı zamanda bir toplumda iktidar ilişkilerinin de ne kadar simetrik/asimetrik bir yapıda olduğunu gösterecektir. Kısaca, iletişimsel akılcılık, Habermas'a göre, *demokratik bir bağlam* gerektirir: herkesin bir diğerinin savlarını sorgulayabileceği bir ortam.

Her ne kadar Habermas, 18. yüzyılı Locke ve Kant ile, 19. yüzyılı Marx ile ve 20. yüzyılı da tipik bir TV izleyicisinin gözlükleri ile değerlendirse de (Calhoun, 1992), iletişimsel eylem kuramı, bir söylemi çeşitli sesleri içerme/dışlama bağlamında değerlendirebileceğimiz analitik bir çerçeve sunar. İdeolojiyi söylem olarak analiz etmek kendi geçerlilik kurallarını da beraberinde getirecektir. Sözkonusu içerme/dışlama kuralları ile ilgili süreçleri inceleyerek, bir söylemin farklı düzlemlerde çeşitli mekanizmalar yoluyla bazı söylem ritüellerini gerçekleştirme biçimleri ortaya çıkarılabilir.

Araştırma yöntemleri

Bu çalışmada izlenmiş olan yöntembilimsel strateji, belirli iktidar ilişkileri, çıkarlar, istemler ve direnme biçimleri ile iç içe geçmiş olan bir bilgi alanı içinde üretilen söylemlerin, yukarıda çizilen demokratik/antidemokratik söylemler düzlemindeki konumunu saptama amacıyla, belirli dilbilimsel kurgulamaların tanımlanması ve aralarındaki ilişkilerin saptanması noktalarından hareket etmiştir. Böylece, hem belirli bir metin içinde ortak söylemsel kalıpların nasıl kurgulandığı belirlenmiş, hem de medya pratiği olarak belirli teknik ve stratejilerin

5 İdeal söz durumunun ölçütleri şunlardır:

a) Bir söylemin tüm katılımcılarının iletişimsel edimlerini kullanmada eşit şansı olmalıdır.

b) Tüm katılımcıların temsil edici söz edimlerini kullanma, tutumlarını, duygularını ve niyetlerini dile getirme şansı eşit olmalıdır.

c) Tüm konuşmacıların konuşma edimlerini düzenleme olanağı bakımından eşit şansı olmalıdır.

d) Tüm katılımcıların betimleyici söz edimlerini kullanmakta eşit fırsatları olmalıdır. Bkz. (Habermas, 1987).

nasıl kullanıldığı çözümlenmiştir. Bu tip bir çözümlemeyi gerçekleştirmede, yukarıda vurgulanan kuramsal çerçeveyi destekleyici araçlar geliştirilebilir. Medya söylemlerini çözümleme amacıyla geliştirilen bu tür bir yöntembilimsel yaklaşım, medya pratikleri aracılığı ile gerçekleştirilen kurgulamaların *(constructions) gerçek* anlamlarını keşfetme amacında değildir hiçbir zaman. Önemli olan, belirli medya pratiklerinin belirli anlam kategorilerinin kullanılmasına nasıl izin verdiğini saptamaktır. Bir diğer deyişle, Glasnost ve Perestroyka döneminde *NYT* gazetesinde yayımlanan söylemlerin nasıl kurgulandığını çözümlemeye çalışmak, Sovyet reformlarının bir yerlerde saklı ve açığa çıkarılmamış anlamlarını okuyucuya aktarmak değildir.[6] Kullanılan söylemlerin, sözkonusu reformların betimlenmesini nasıl kurguladığını ve bu kurgulamanın da tarihi yorumlamayla ilgili temel yöntemleri nasıl etkileyebildiğini saptamak, yöntembilimsel çerçeveyi belirleyen temel sorunsallar arasında yer alır. Çünkü, bir dizi strateji kullanarak belirli bir söylemin üretilmesi, *tarihte olan* hakkındaki yorumlarımızı da biçimlendirir. Siyasetin dili, anlamların kurumsallaşmış bir yapısından oluşur ve siyasal düşünceyi ve eylemi belirli yönlere kanalize eder (Connolly, 1974).

Araştırmada kullanılan çözümleme biçimi niteliksel olup, büyük ölçüde Davis (1985) ve Van Dijk'in (1988a; 1988b) çalışmalarında kullanılan analitik çerçeveye dayandırılmıştır. Medya söylemlerinin iletişim aracı olarak iktidar ilişkilerini meşrulaştırma biçimlerini irdeleyen bir çalışma, eleştirel-hermenötik bir yöntembilimsel yaklaşımla ele alınabilir. Bir metinde belirli kavramların kullanılış sıklığının o metindeki anlam kategorilerinin ayırdedilmesi için en önemli kriter olduğunu varsayan içerik analizi tekniğini kullanarak, yukarıda tanımlandığı şekliyle medya söylemlerinin ele alınmasının kısmi bir açıklama sağlayabileceğini düşünüyorum. Eğer 'söylem' dediğimiz olgu, tarihsel ve toplumsal bir pratik ise, belirli bir söylem grubunu incelemede, formüle edilen kuramsal sorunlar çerçevesinde belirli bir 'yorumsal' analiz tekniği geliştirilebilir.

Araştırma, ABD'deki en önemli gündem belirleyici 'kurum' olması açısından, *NYT* gazetesinin söylemlerini temel almıştır. Sovyetler Birliği'nde ilk seçimlerin gerçekleşmesi açısından tarihsel bir uğrak noktası olarak kabul edilen 1989 yılı ile araştırma verilerinin toplandığı döneme rastlayan Ağustos 1991 müdahalesi arasında yayımlanan tüm gazete metinleri araştırma kapsamına alınmıştır. Sözkonusu tarihler arasında *NYT,* formatları değişik olan ve Sovyet reformları ile ilgili 212 makale yayımlamıştır.

Davis'e (1985) göre, medya söylemlerinin çözümlenmesinde sorulması gereken üç temel soru vardır: 1) *kim/kimler konuşuyor?* ya da söyleme katılanlar, 2)

6 Buna ek olarak, konu olarak seçilen tarihsel/toplumsal bağlam (Sovyetler Birliği) ile ilgili olası varsayımlar, bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Diğer bir deyişle, inceleme konusu ile ilgili olan tarihsel dönem ile ilgili hiçbir normatif çözümleme bu çalışmada içerilmemektedir.

ne diyorlar? ya da katılımcıların belirli bir argümanı nasıl ifade ettikleri, 3) *söylenilenin anlamı nedir?* Bu sorular araştırmada öncelik verilecek temaların ışığında söylemlerin betimlenmesini ve eleştirel olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu soruların yanıtları, hem betimsel, hem analitik olarak verilmeye çalışılmıştır. Söylemlerin çözümlenmesinde, özellikle dört ana tema etrafında söylemlerin nasıl kurgulanmış olduğu saptanmıştır: reformlara ilişkin iddialar *(claims)*, Sovyet liderlerine ilişkin iddialar, politika *(policy)* ve politika yapanlara ilişkin iddialar ve Sovyet toplumu - Sovyet devleti bağıntısına ilişkin iddialar. Bu temalar çerçevesinde, söylemlere doğrudan ve dolaylı olarak katılanların (ABD yönetimini temsil eden resmhi görevliler, Sovyet sesleri, uzmanlar, akademisyenler, yazarlar ve gazetecilerin) ne söyledikleri, söylediklerini hangi stratejileri kullanarak kurguladıkları ve söylediklerinin olası anlamları üzerine değerlendirmeler yapılması, araştırmada kurgulanan eleştirel söylem analizinin temelini oluşturmuştur.

Belirli bir söylem grubunu çözümlemeye ilişkin herhangi bir çaba, gerek yöntembilimsel, gerek kuramsal bazı kriterlere dayanmak zorundadır. Bu çalışmada kullanılan kuramsal temel Habermas'ın 'ideal söz durumu' düşüncesine dayanırken, yöntembilimsel temel ise aşağıdaki sorular aracılığı ile kurulan bir çözümleme kriteri ile belirlenmiştir. Bir diğer deyişle, aşağıdaki sorular, araştırmada kullanılan çözümleme için analitik bir araç görevini görerek bir tür çözümleme kriteri işlevini yerine getirmiştir.

Söylemlerde yer alan katılımcılar veya 'sesler' Sovyet toplumundaki sosyal konumları tam anlamıyla temsil etmekte midir? *NYT* söylemleri, Sovyet toplumundaki siyasal krizleri aktarmada siyasal otoriteye ne kadar değinmektedir? *NYT*'ın Sovyetler Birliği'ni betimlemesi ve bu betimlemenin organizasyonu siyasal siyasal iktidar düşüncesine ne kadar önem vermektedir? İktidar ilişkileri simetrik olarak mı, yoksa asimetrik olarak mı kurgulanmaktadır? *NYT* söylemleri Sovyetler Birliği'nin karakterize edilmesinde ne denli ikili karşıtlıklara *(binary oppositions)* dayanmaktadır?

Glasnost ve Perestroyka hangi konularla ilintili olarak ele alınmaktadır? Özelleştirme, liberalleşme, özgürlük ve demokrasi gibi kamu çıkarlarıyla doğrudan ilişkili kavramlar *NYT* söylemlerinde çözümlenmekte midir? Sovyet toplumundaki reform hareketleriyle ilgili olarak *NYT* söylemlerinde ne tür tarihsel göndermeler yer almaktadır? Yukarıda ayırdedilen temalara ilişkin ne tür açıklamalar sunulmaktadır? 'Uzman bilgi' nasıl kullanılmaktadır?

NYT'ın Sovyetler Birliği'ne ilişkin kurgulamalarında çelişkili savlar var mıdır? Gazetecilerin savları ne derecede ABD resmi görevlilerinin savlarını desteklemektedir? Resmî söylem ile *NYT* söylemleri arasında ne tür farklar vardır?[7]

7 Kuşkusuz, bu soruların yanıtları çerçevesinde yapılmış olan söylem analizinin sonuçları, bu makalenin kapsamını aşmaktadır. Bu nedenle, aşağıdaki çözümlemelerde sadece bakış açıları, katılımcılar, Amerikan bakış açısı gibi temalara ilişkin betimsel değerlendirmeler yapılmıştır. *NYT*

New York Times söylemlerinin eleştirel bir okuması

Yukarıda belirtildiği gibi, bu çalışmaya yön veren eleştirel-hermenötik yaklaşım çerçevesinde, *NYT* söylemleri hakkında şu değerlendirmeleri yapmak olasıdır:

Genel olarak, Glasnost ve Perestroyka'yı ABD toplumuna aktarmada, *NYT* sözkonusu reformları bir dizi sosyal, ekonomik ve siyasal sorunlar bağlamında ele almaktadır. Sözkonusu söylemlerin dayandığı en önemli tarihsel ideoloji, Manikeizm[8] olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ideolojinin hakimiyeti altında kurgulanan söylemler, reformların değerlendirilmesinde iyimserlerin/kötümserlerin bakış açısına, Sovyet devletinin değerlendirilmesinde şeytan imparatorluk/demokratik Batı hükümetleri gibi ikili karşıtlıklara dayanmaktadır.

Sesler

Belirli bir metinde yer alan seslerin tam olarak aktarılması ile ilgili en önemli varsayım, tam bir bilginin, çeşitli kesimleri temsil eden bireylerin söylemlerde yer alması gereğidir: kilise üyeleri, üniversite öğretim üyeleri, öğrenciler, sendika temsilcileri ve Rusya dışındaki Sovyet cumhuriyetlerini temsil eden bireyler gibi.

Betimsel değerlendirmeler göstermiştir ki, *NYT* söylemlerinde yer alan Sovyet resmî görevlileri ya demokrasiyi destekleyen (demokratlar), ya da reformları eleştiren kesimlerden (muhafazakâr) çevrelerden gelmektedir. Dolayısıyla, *NYT* Sovyetler toplumunda muhafazakâr ve demokrat olmak üzere iki ana toplumsal gücün etkin olduğuna ilişkin varsayımlarla değerlendirmeler yapmaktadır. *NYT* söylemleri, bundan başka, özellikle 1989'dan sonra sayıları hızla artmış olan siyasal partilere ilişkin hiçbir bilgiyi söylemlerinde kullanmamaktadır. Buna karşın, örneğin, Interlegal adlı bir araştırma merkezinin siyasî partiler ve örgütlerle ilgili yaptığı bir araştırmada, siyasal yelpazede önemli üç bloktan bahsedilmektedir: Rus Demokratik Partisi, Özgür Rusya'nın Halk Partisi ve Yeniden Doğuş Birliği. Aynı çalışmada yer alan sonuçlara göre, 1987'den itibaren, Rusya'daki siyasal yelpazede 120 siyasal partinin etkinliği vurgulanır (Pribylovskii, 1992). *NYT* söylemleri ne kendi içinde çeşitlilik gösteren siyasal hareketlere değinmekte, ne de toplumsal hareketlerle ilgili bir betimleme veya yoruma yer vermektedir. *NYT* sayfalarında, kendi tarihsel uğrak noktalarını ya-

içinde yer alan farklı formatlara dayanan makaleler arasındaki karşılaştırma, katılımcıların kendi aralarında gösterdikleri farklılıklar ve söylemler hangi ideolojilerle doğrudan ilgisi bulunduğuna ilişkin değerlendirmeler bu makaleler yer almamaktadır.

8 Manikeizm: Hristiyanlığın hegemonisine karşı belli belirsiz bir şekilde harekete geçmiş olan gnostiklerin içinde yer alan postpagan bir tarikat. Manikeizm, kötülük sorununa yanıt bulmada, ikilik *(duality)* üzerinde durmuştur. Siyasal söylem ve Manikeizm ilişkisi için bkz.: (Connolly, 1991).

şayan bir ülkenin 'imajı' yeniden tanımlanmakta, yeniden paketlenmekte ve okuyuculara sunulmaktadır.

Ayrıca, *NYT* söylemleri, büyük ölçüde 'liberaller,' 'radikaller,' 'demokratlar' gibi içeriği tanımlanmamış veya açık bir biçimde vurgulanmamış referans noktalarını kullanmaktadır. Gerek ekonomi ile ilgili söylemlerde, gerek Sovyet reformları ile ilgili çözümlemelerde, örneğin liberaller ile demokratları birbirinden ayırmaya yarayabilecek, hiçbir kriter yer almamaktadır. 'ABD analistleri,' 'Batı diplomatları' gibi içeriği belirsiz, "geniş veya her yere çekilebilir terimler kullanmak, kelimelerin gerisindeki kaynakları ve güdüleri gizlemeye yarar. Bu tür kelimelerin belirsiz niteliği, haber söylemlerinde yer almasına izin verilmiş sesler için veya belirli grupların düşüncelerini okuyucuya sunmak için bu kelimelerin gazeteciler tarafından sıçrama tahtası olarak kullanılmasına izin verir (Lee ve Solomon, 1990).

Sosyal bakış açıları

Sovyet seslerinin nasıl aktarıldığı ile ilgili ilk gözlemlerde, Sovyet seslerine iki önemli bakış açısı temelinde yer verildiği gözlenmiştir: 'reformcular' ve 'muhafazakârlar.' Reformların, daha fazla açıklığa, özelleştirmeye ve yeni ekonomik buluşlar gibi gelişmelere yol açtığı öne sürülmektedir. Soyuz üyeleri, eski Sovyet bürokratları gibi gruplar 'muhafazakâr' olarak nitelenirken, liberaller veya reform taraftarları ise 'demokrat' olarak anılmaktadır. Bir tür konsensüs ideolojisi –herkesin bu kavramlar üzerinde hemfikir olması– tüm söylemlere hâkim olmakta ve her iki uç arasında tarihsel ve toplumsal platformda herhangi bir gelişme veya çeşitlilik olmadığı varsayılmaktadır.

S.F. Cohen'in (1980) de belirttiği gibi, Sovyet siyasal alanını ve toplumunu yorumlamada, resmî basının temel kavramları olan "yenilik ve gelenek" ile ilgili çatışan güçler "iki karşıt kutup" haline gelmiştir. Sovyet toplumunda "reformcu" ve "muhafazakâr" gibi kavramlar, siyasal hayatta aşırı sağ ve aşırı sol arasındaki farklılaşmaları kapsayamayacak türde kavramlardır. Bu tür terimler, ideolojik yelpazenin ucundaki tutumları değil, sadece statüko hakkında ve değişme karşısında alışıldık tavırları ifade eder. Sovyet Komünist Partisi içindeki bölünmeleri bile en az dört kategoriye ayırarak incelemek olasıdır: Otantik demokratlar, reformcular, muhafazakârlar ve yeni-Stalinist reaksiyonerler. Ne var ki, demokratlar ve yeni-Stalinistlerin büyük bir kısmı da, reformcu ve muhafazakâr tutumları benimseyebilirler; sözkonusu tutumlara ilişkin politikalar, Sovyet bağlamında radikalizm anlamına gelecektir, reform ve muhafazakârlık değil. Kriz dönemlerinde, reformizm ve muhafazakârlık her toplumda aşırı uç eğilimlere yol açarak aşırı uç yansımalarını bulacaktır –devrim ve karşıdevrim. Fakat, reformcular ve muhafazakârlar, Sovyetler Birliği'nde karşıt grupların çoğunluğunu temsil eder - yani değişme düşmanlarını ve yandaşlarını. Kısaca, re-

formizm ve muhafazakârlık, her ülkede belirli eğilimler taşıyan hareketlerdir; çünkü bu ülkelerin siyasal kültürlerinin farklı dillerinde farklı şekillerde ifade edilir.

Perestroyka, Sovyet ekonomisinin 'yeniden yapılanma' koşulları ile ilgili bir kavramdır. Özellikle 'uzman' bakış açıları, bu kavramı devlet sübvansiyonları ile ilişkili bir şekilde ele almakta ve yeterli miktarda sübvansiyon sağlandığı takdirde, 'serbest pazar reformları'nın başarı ile tamamlanacağı ileri sürülmektedir. *NYT*'da kullanılan 'uzman' söylemleri, Sovyet reformlarını birkaç kavrama indirgemeye ve Sovyet sisteminin geleceği hakkında öngörüler yapmayı reddetmeye dayanmaktadır. Sovyet sistemi Batı tipi bir demokrasiye mi dönüşecektir? Ya da Batı tipi bir ekonomi ve Batı tipi bir siyasal sistem mi gelişecektir? Ya da siyasal alanda ne tür dönüşümlerin gerçekleşme olasılığı vardır? Uzmanların söylemlerinde bu tür konularda çözümlemeler yapılmamakta, ideolojik yelpaze içinde kapsanan farklı çözüm kategorilerine değinilmemektedir. Dolayısıyla, uzmanların Sovyet toplumu üzerine yaptıkları değerlendirmeler, serbest pazar/devletçilik, Yeltsin/Gorbaçov, demokratikleşme/totalitarizm karşıtlıkları temelinde ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar *NYT* söylemleri 'açıklık' ve 'liberalleşme' gibi kavramları sıkça vurgulasalar da, öne sürülen tezlerin büyük çoğunluğu gelecek hakkında şüphe, reformların başarısızlığı gibi temalarla sona ermektedir. Cohen'in (1992) de vurguladığı gibi, Glasnost & Perestroyka ve Gorbaçov liderliğinin en önemli etkisi, basmakalıp düşünceleri yıkmasa da, büyük ölçüde Amerikan medyasını şaşırtmak olmuştur. Bu durum ise Sovyetler Birliği'nde olup bitenleri değerlendirmede büyük bir karışıklık yaratmıştır.

Amerikan prizması

NYT söylemlerinde göze çarpan en önemli özelliklerden bir diğeri, gerek gazetecilerin yorumlarında, gerekse uzmanların yaptığı açıklamalarda reformlarla ilgili olayların bir Amerikan merceği ile değerlendirilmesidir.

Sözkonusu değerlendirmelerin özellikle serbest-piyasa reformları temelinde kurgulanması, bütünüyle ABD toplumunun sorunlarını betimlemede kullanılan bir söylem aracılığı ile yapılmaktadır. Örneğin, devletçilik-karşıtı politikaların reformların başarı ile tamamlanmasının bir ön koşulu olarak kabul edilmesi; ekonomik iyileşmenin tamamen serbest rekabet kavramı ile ilişkilendirilmesi; reformların önündeki en büyük engelin devlet fonları olduğunun vurgulanması *NYT* söylemlerinin temel karakteristiklerini oluşturur. *NYT*'a göre, mağazalarda, dükkânlarda rafların boş olmasının nedeni, uzun kuyrukların tek nedeni Gorbaçov'un iktidarda bulunmasıdır; halk eskiye dönmek istememektedir, reform istemektedir; bu da ancak Yeltsin'in iktidara gelmesiyle gerçekleşecektir.

Reformların ekonomik, sosyal, siyasal bazı sorunlar bağlamında ele alınması,

demokratikleşme ve devletçilik politikalarının kaldırılması ikiliği ile formüle edilmektedir. *NYT*'da yayımlanan tüm söylemler, demokratikleşme/totalitarizm; serbest piyasa reformları/devletçilik gibi ikili karşıtlıklarla belirlenmektedir. Serbest piyasa reformları ile tüm tartışmalar, ekonomik sorunlar -çözümler- devletçiliğin kaldırılması ile ilişkilendirilmiştir.

Siyaset

Siyasal konularla ilgili sıvlar, ekonomik sorunlarla birlikte ele alınarak oluşturulmaktadır. Siyasal alandaki sorunların da serbest piyasa/merkezî planlama karşıtlığı temelinde değerlendirildiği görülmektedir.

Uzmanların açıklamalarında ise, tartışma, diyalog, uzlaşmaya varma gibi siyasal hayatın önemli unsurlarının 'zaman kaybı' olduğu vurgulanmakta, Sovyet siyasal alanının baskıcı devlet ile uyumsuz bir halktan oluştuğu varsayılmaktadır. Sovyet kurumlarının, toplumda oluşan krizin ortaya çıkmasının en önemli nedeni olduğu belirtilerek, bu kurumlara karşı alternatif siyasal gündem geliştiren toplumsal ve siyasal hareketlere değinilmemekte, dolayısıyla Soğuk Savaş döneminin 'değişmez toplum' varsayımı reform döneminde de pekiştirilmektedir.

Lideroloji

Siyasal liderlerin siyasal alandaki rolünü aşırı derecede vurgulama eğilimi (Cohen, 1992) olarak kabul edilen 'lideroloji' özellikle uzmanların kullandığı söylemlerde açık seçik olarak ayırdedilebilir. M.S. Gorbaçov, sürekli olarak muhafazakâr güçlerle, ordu ile, KGB ile ilintili olarak anılmakta, çoğu kez Gorbaçov reformlarının başarıya ulaşamayacağı öne sürülmektedir.

Gorbaçov-Yeltsin arasındaki karşıtlıktan başka, *NYT* söylemleri siyasal hayatın çözümlenmesinde Sovyet liderlerinin kişisel tercihlerini, tutumlarını ve kişiliklerini toplumsal olayların gerisindeki en önemli belirleyici faktör olarak sunabilmektedir. Örneğin, Gorbaçov'un Çin-Sovyet ilişkilerine yaklaşımı "iyi planlanmış bir Makyavelcilik" (13 Haziran 1989) olarak yorumlanmakta, uzman söylemlerinde Gorbaçov ile Pinochet arasında benzerlikler yapılmakta ve Gorbaçov'un da tıpkı Pinochet gibi Sovyet ekonomisini kapitalistler için güvenli bir hale getireceği öne sürülmektedir. Siyasal liderlerin siyasal alandaki rollerinin betimlenmesi, tarihsel bir süreç içinde gelişmiş olan Sovyet liderlik sistemini tanımamaktadır. Durmadan değişen olaylar dizgesi, aslında oldukça durağan koşullar çerçevesinde resmedilmektedir (Wrong, 1989).

Ayrıca *NYT*'ın liderlik ile ilgili aktarımları, Sovyet toplumundaki sosyal ve siyasal güçlerin çözümlemesini yapmamakta; liderlerin temsil ettiği toplumsal güçlere (bürokrasinin teknokratik-modernleşme yanlısı fraksiyonu, askerî-en-

düstriyel kompleks, vb.) söylemlerde yer verilmemektedir. Liderler arasındaki kişisel çatışmalar sansasyonel hale getirilerek, liderlerle ilgili betimlemelerin temeli sosyal güçler ile belirlenmemektedir. Siyasal bir alanda olası bir reform hareketi üzerindeki çatışma, siyasal alanın her seviyesini etkileyebilecek güçtedir –sadece resmî kadrolar ile halk arasında değil, fakat farklı siyasal güçler arasındaki veya Sovyet toplumunda olduğu gibi parti görevlileri –devlet bürokrasileri– toplum arasındaki çatışmalar dahil. *NYT*'da rastladığımız şekliyle, siyasal liderleri keyfî bir biçimde reformcular/muhafazakârlar gibi grupların üyeleri olarak göstermek, yukarıda vurgulanan toplumsal güçler arasındaki çatışma/denge unsurlarına değinmemek veya sözkonusu güçler tanımamak, reformcuları sürekli olarak karşıt-reformcularla birlikte anmak (Cohen, 1991), yukarıda vurgulanan ideal söz durumu ile ilgili metinsel koşullar yerine getirmemektedir.

Sonuçlar

Bu makalede, siyasal bir alanda varolan kavramları yeniden gözden geçirmeksizin uyarlamanın aynı zamanda varolan (statükocu) toplumsal pratiklerden yana kurgulanmış olan söylemlerin içinden çıktığı koşulların kabul edilmesi anlamına geldiği (Connolly, 1974) varsayımından hareketle bazı çözümlemeler yapılmıştır. Uluslararası gündemi belirleyen *NYT*'ın başka bir toplumu betimlemede ABD toplumuna ilişkin kavramsal çerçeveleri kullandığı ve kendi suretini yarattığı; aynı zamanda toplumsal dünyayı anlama çabasının bir parçası olarak, *NYT* söylemlerinin kurgulanma biçiminin sorgulanması gerektiği gözlenmiştir.

Habermas'ın 'ideal söz durumu' kavramı çerçevesinde, demokratik bir toplumda, medya söylemlerinin herhangi bir siyasal ve toplumsal sorunun ele alınmasında söz konusu siyasal veya toplumsal alan içindeki farklı seslerin temsilcilerine yer vermesi, farklı bakış açılarını aktarması gerekmektedir. Bu tür aktarımlarda 'Batı'nın varsaydığı imajiner bir 'kamuoyu'nun aktörleri aracılığı ile kurgulanmış bir toplum resmi, metinselliğin politikası bağlamında gözardı edilemeyecek bir olgudur.

Kuşkusuz Soğuk Savaş gibi tarihsel bir dönemin etkisi altındaki iki toplumun birbirleri hakkındaki kollektif imajinasyonlarının; demokrasi, kapitalizm, sosyalizm gibi tarihsel kategorileri tanımlayış biçimlerinin; farklı tarihsel dönemlerde yerel politikalar hakkında kurgulanmış olan kamusal söylemin; resmî söylemin medya aracılığı ile iktidar ilişkilerini pekiştirme biçimlerinin veya mekanizmalarının; ve sonuç olarak bir söylem içinde saklı olan farklı düzlemlerin ayrı ayrı araştırma projeleri ile çözümlenmesi gereği, bu sorunsallarla ilgili farklı yöntembilimsel çerçevelerin geliştirilmesini zorunlu kılacaktır. Yukarıda çizildiği şekliyle söylemlerin incelenmesinden çıkarılacak en önemli sonuçlardan biri, söylemlerin, medya çalışmalarına katılan araştırmacıların ve bilgi endüstrilerinin öne sürdüğünden çok daha zengin ve karmaşık olduğudur. Ayrıca, kamusal

alanda kullanılan dil hem birtakım duyguları, hem de birtakım bilgileri yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda belirli sınırlamalar ve bağlantılar, karşıtlıklar ve paralelliklerin gizli bir biçimde düzenlenmesidir. Sözkonusu kalıplar açığa çıkarılarak kamusal hayatta kurumsallaşmış olan belirli anlamların bağlı olduğu düzenlilikler ortaya konabilir. Medya söylemleri basit bir biçimde belirli temaları belirli ideolojiler kurgulayarak eklemlemez; medya söylemleri, aynı zamanda belirli temalara karşıtlıklar ve paralelliklerden oluşan belirli çerçevelere yerleştirerek, bu temaların bazı kategoriler içinde yer almasını engelleyebilir (Wuthnow, 1992).

Dolayısıyla, bu çalışmada söylemin, kendi üzerinde farklı grupların ve sınıfların sosyal savaşımları olan sosyolingüistik bir olgu olduğu varsayılmış ve 'ideal söz durumu'nun yukarıda belirtilen düzenlilikleri ve kalıpları belirlemede bir araç olarak kullanılabileceği kabul edilmiştir. Bir söylemde yer alan savların çözümlenmesi ile ilgili konularda son yıllarda yapılan çalışmalar, muhafazakârlık veya liberalizm gibi geniş dünya görüşlerini ele almaktan çok, bu ideolojileri bir dil olarak; ve ayrıca sözkonusu dil(ler)in içsel çelişkilerinin veya bölümlerinin olduğunu bir tür öncül olarak kabul etmektedir. Buna göre, Sovyetler Birliği hakkındaki ABD algıları bize aynı zamanda *NYT* aracılığı ile uluslararası gündemde kullanılan siyasal söylemin kendi iç karşıtlıklarını, hangi ögelerden oluştuğunu da gösterebilir.

Bu ögelerden en önemlisi, yukarıda da vurgulyandığı gibi, serbest pazar/planlama; reformculuk/muhafazakârlık; liberalizm/muhafazakârlık; Yeltsin/Gorbaçov gibi ikiliklere duyarlı anlatımlarıdır. Bu tür ideolojik formüller aracılığı ile kurgulanan –ve global olarak da yaygın bir biçimde kullanılan– söylem ise bir yandan Yeni Sağ içinde büyük bir hararetle ifade edilen milliyetçilik, elit egemenliğine ve insan doğasının değişmezliğine olan inanç (Longhurst, 1989) temalarını, diğer yandan ekonomik krizi açıklamada devlet müdahalelerini anahtar kavram olarak kullanan yeni-liberal anlayışları eklemleyerek oluşmuştur. Yeni-liberalizm, uzun bir süre önce yok olan ekonomik koşulları –örneğin, bağımsız sermayeler arasında serbest rekabet –önkabul olarak görürken, yeni-muhafazakâr ideoloji ise, ortadan yok olmuş olan toplumsal koşulları bir önkabul olarak tanımlar– kendi gelişiminin ve iktidarının önünde hemen hiçbir engel olmayan kapitalist sınıf, yurtseverlik ve uyma gibi eski değerler düzeninde kaynağını bulan moral bir toplumsal temel (O'Connor, 1984). *NYT*, böylece, kompleks tarihsel gerçeklikleri, sözkonusu ideolojilerin eklemlenmesiyle oluşan bir dil aracılığı ile ABD halkına ve dünyaya anlatarak 'tartışma'yı kapatmakta ve Soğuk Savaş döneminin 'değişmeyen toplum' varsayımını günümüze taşımaktadır.

Bundan başka, *NYT* Sovyet toplumunda 'konsensus' oluşumuna ilişkin siyasal süreçleri ele almak yerine, günümüz ABD toplumunda rastlanan ekonomik ve siyasal sorunlar üzerine oluşturulan söylemleri Sovyet toplumu hakkında kullanmakta, siyasal alanda sürekli tartışılan sorunsalları gözardı etmektedir.

Örneğin, *NYT* söylemlerinde Sovyet ekonomisinin betimlenmesini karakterize eden bellibaşlı temalardan biri olan devletçiliğin eleştirisi gerçekte ABD'eki refah devleti ve malî krizler hakkında ortaya çıkmış ABD damgalı bir tartışmanın izlerini taşımaktadır. Sözkonusu söylemler, Sovyetler Birliği'ne empoze edilen bir tür 'misyoner retoriğin' veya tavrın da etkisiyle (Cohen, 1992), yukarıda vurgulanan iktidar ilişkilerinin asimetrik bir biçimde medya söylemleri ile pekiştirilmesi sürecini hızlandırmaktadır.

Ayrıca, *NYT* söylemlerinde bir tür 'teknik bakış açısı' kullanılarak, olaylar bir tür strateji ve taktik sorunu olarak tanımlanmıştır. Bu tür bir yaklaşım, kamusal politikanın amaçları ile ilgili tüm tartışmaların siyasal söylemden dışlanmasına neden olur; siyaseti bir tür yönetim sorunu olarak veya kişisel iktidar savaşımı olarak çizer (Hallin, 1985). Bu tür bir tavır, yurttaşların aktif olarak katıldığı bir siyaset kavramından çok, siyasette bireylerin rolünü asgariye indirgeyen bir yaklaşımı ima eder. Siyasete ilişkin böyle bir resim ise farklı alternatiflerle ilgili bir tartışmanın önünü kapatmaktadır. Bu kapatma, özellikle Fukuyama'nın (1992) 'tarihin sonu'[9] tezini doğrulamaya çalışırcasına yapılmaktadır. Tarihsel/toplumsal bir gerçekliğin hangi süreçler içinde hangi toplumsal/siyasal kesimlerin katılımıyla ortaya çıktığını anlamak *NYT* söylemlerinde ulaşılması gereken bir amaç olarak kabul edilmez. Bu tip bir tavır, postmodernist bir söylemin anlatıldığı 'tarihin sonu'nu örnekleme adına alınmaktadır üstelik.

'Meta-teori' olarak değil, fakat bir *ideoloji* olarak postmodernist siyasetin örneklerine *NYT* söemlerinde sık sık rastlanmaktadır (Agger, 1992). Sovyet siyasal alanında etkin olan farklı seslere yer verilmemesi, resmhi söylemlerin eleştiriye tabi tutulmaması, durağan bir toplumun vurgulanması, kuşkusuz, basit bir biçimde söylemsel alanda gözlemlenen bir olgu değildir. Söylemlerde içerilen ideolojinin toplumsal anlamları tanımlayıcı işlevi, aynı zamanda üzerinde savaşılan kamusal alanın dinamiklerini yansıtır. Haber metinleri olarak okuyucuya sunulduğunda, bu tür söylemler, ancak ve ancak önceden tanımlanmış siyasal kaderlerine veya bir tür anlamsızlık durumuna doğru hızla ilerleyen tarihsel uğrak noktalarını kontrol etme işlevini görecektir.

Eğer *NYT* gibi dünya gündemini belirleyen bir kurumun belirttiğimiz kriterler çerçevesinde 'tarihin sonunu' ilan eden seslerden en önemlisi olması sözkonusu ise, *NYT* söylemlerine alternatif bir çerçeve sunulabilir mi? Bu soruya verilecek yanıt, toplumda belirli koşullar temelinde dönüştürülecek ideolojiler için

9 Bu noktada, 'tarihin sonu' tezinin, 'ideolojinin sonu' tezinin çağdaş bir versiyonu olduğu kabul edilmektedir. 'İdeolojinin sonu'nun, yaşam-dünyasının *(life-world)* rasyonalizasyonunun geleneksel dünya görüşlerinde saklı olan bütünleştirici *(totalizing)* ve sentetik eğilimlere ilişkin gündelik iletişimsel pratikleri nasıl soyup soğana çevirdiğini *(stripped)* karakterize eder. Habermas'ın da vurguladığı gibi, çağdaş toplumlarda aydınlanma süreçleri hâlâ kontrol edilmektedir; bu kontrol, ideolojinin işlemesi nedeniyle değil, ideolojinin işleyiş temelinin yok edilmesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Bkz. (Habermas, 1987).

yeni aksiyonların üretilebilmesine bağlıdır. Bilindiği gibi, kültür endüstrileri dengeleyici, dışlayıcı, zaman zaman içsel çelişkileri olan bazı mekanizmalar yoluyla karşıt-söylemlerle ifade edilen kültürel direnmeyi kontrol etmeyi amaçlar. Farklı ideolojilerin birbirine eklemlendiği günümüz dünyasında bu süreç içinde/sonucunda oluşan global diyaloğun farklı toplumsal ortamlarda belirli anlamlar üreterek iktidar ilişkileri ile bağıntılarını ortaya çıkarmak disiplinlerarası entellektüel çabalara gerek duyulduğunu ortaya koymaktadır. Yeni uluslararası siyasal ve kültürel konformizm döneminde karşılaşılan krizlerin eşiğinde siyasete ilişkin yeni bir etiğin icat edilmesi hiçbir zaman bu kadar âcil olmamıştır.

KAYNAKÇA

Agger, B. (1990). *The Decline of Discourse: Reading, Writing and Resistance in Postmodern Capitalism*, New York: The Falmer Press.

Agger, B. (1992). *Discourse of Domination*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Calhoun, C. (Der.). (1992). *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press.

Campbell, R. (1991). *60 Minutes and the News*, Chicago: University of Illinois Press.

Cohen, S.F. (1980). "Friends and the Foes of Change: Reformism and Conservation in the Soviet Union" içinde S.F. Cohen, A. Rabinowitch (Der.), *The Soviet Union Since Stalin*. Bloomington: Indiana University Press.

Cohen, S.F. (1984). "Soviet State and Society as Reflected in the Media," *Nieman Reports*, 25-28.

Cohen, S.F. (1991). "US Policy and Russia" *The Nation*, Cilt 8, 259.

Cohen, S.F. (1992). "What's Really Happening in Russia" *The Nation*, Cilt. 4, 259-266.

Connolly, W. (1974). *The Terms of Political Discourse*. Londra: D.C. Heath & Company.

Connolly, W. (1991). *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*, Ithaca: Cornell University Press.

Davis, H. (1985). "Discourse nd Media Influence" içinde T.A. van Dijk (Der.), *Discourse and Communication*, New York: Walter de Gruyter.

Davis, H. Walton, P. (1983). *Language, Image, Media*. New York: St. Martin's Press.

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*, New York: Avon.

Habermas, J. (1975). *Legitimation Crisis*. Boston: Beacon Press.

Habermas, J. (1979). *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press.

Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action*, Cilt. 1. Boston: Beacon Press.

Habermas, J. (1987). *Theory of Communicative Action*, Cilt. 2, Çeviren: T. McCarthy, Boston: Beacon Press, 1987.

Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: The MIT Press.

Habermas, J. (1990). *Moral Consciousness and Communicative Action, Cambridge*, The MIT Press.

Hallin, D.C. (1985). "The American News Media: A Critical Theory Perspective" içinde J. Forester (Der.) (1985). *Critical Theory and Public Life*, New York: The MIT Press.

Lee, M.A. ve Solomon, N. (1990). *Unreliable Sources: A Guide to Detecting Bias in News Media*, New

York: Carol Publishing Group.

Longhurst, B. (1989). *Karl Manheim and the Contemporary Sociology of Knowledge*, New York: St. Martin's Press.

O'Connor, J. (1984). *Accumulation Crisis*, New York: Basil Blackwell.

Poster, M. (Der.) (1993). *Politics, Theory, and Contemporary Culture*, New York: Columbia University Press.

Pribylovskii, V. (1992). *Dictionary of Political Parties and Organizations in Russia*, Cilt. XIV, 7, Washington D.C.: The Center for Strategic and International Studies.

Scott, J. (1990) *A Matter of Record: Documentary Sources in Social Research*, Cambridge: Polity Press.

Thompson, J. (1984) *Studies in the Theory of Ideology*, Stanford: University of California Press.

Thompson, J. (1990) *Ideology and Modern Culture*, Stanford: University of Caliifornia Press.

Van Dijk, T. (1988a). *New Analysis: Case Studies of International and National News in the Press*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Van Dijk. (1988b). *News as Discourse*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Van Dijk, T. (1990) "Discourse and Society: a new journal for a new research focus" *Discourse and Society*, Cilt. 1, No. 1, 5-16.

Wrong, D. (1989). "The Waning of the Cold War", *Dissent*, s. 192-204.

Wuthnow, R. (Ed.) (1992). *Vocabularies of Public Life: Empirical Essays in Symbolic Culture*, Londra: Routledge.

Ideology as political discourse: A case study on the *New York Times*

This article provides an interpretive analysis of discursive treatment of the so-called Soviet reforms, *Glasnost and Perestroika,* in the *New York Times* texts. In order to determine the position of the print media discourses among undemocratic and democratic discourses, a series of multidisciplinary analytical procedures are developed. The way the *New York Times* employs ideological filters and the way it excludes the voices representing various different ideological positions in the political realm are examined. It is disclosed that the newspaper discourses do not offer a wide variety interpretations on the reforms; that the discourses do not question the US foreign policy premises; that the characterization of the reforms is based on simplifications which do not consider the complexities of the historical period in question; that the discourses constantly emphasize US solutions for the social, political, and economical ailments of a non-US political culture. It is concluded that, the *New York Times* are ideological because of the absence of various standpoints which is complemented by the domination of a Manichean world view. A set of criteria based on Habermas's discourse ethics is outlined to enable a contrast with actual media output, and then a detailed analysis is presented of the *Times* discourse concerning the key issues in the era of reforms.

Edward Said, oryantalizm, kültür ve emperyalizm üzerine

EDWARD SAİD
CULTURE AND IMPERIALISM
NEW YORK, ALFRED KNOPF, 1993

I.

Filistin asıllı Amerikalı edebiyat eleştirmeni Edward Said'in, "Batı"nın "Doğu"yu bir söylem olarak Oryantalizm aracılığıyla siyasî, ekonomik ve ideolojik açıdan nasıl ürettiğini anlattığı çalışmasının 1978'de başlattığı tartışma, çeşitli açılardan hâlâ devam ediyor. *Oryantalizm*'in önünü açtığı alanda, özellikle karşılaştırmalı edebiyat ve İngilizce bölümlerinde "sömürgecilik sonrası söylem analizleri" *(post-colonial discourse analyses)* başlığı altında toplanabilecek bir literatür giderek büyüyor.[1] Her ne kadar *Oryantalizm*, Avrupa-merkezci tarih yazımının bir eleştirisi olarak bu literatürün önemli bir öncülünü oluştursa da, sömürgecilik sonrası söylem analizleri, post-yapısalcılığın etkisiyle, Said'in bu kitaptaki savlarını eleştirmiş ve aşmış durumdadır.[2] Aslında Said'in daha sonraki yazılarına bakıldığında da, büyük eleştirilere ve tartışmalara yol açan bazı savlarını değiştirdiği görülür.

İşte yazarın son kitaplarından biri olan ve bu yazıda değerlendireceğim *Kültür ve Emperyalizm (Culture and Imperialism,* 1993b),[3] bu tartışma ortamının bir ürünü sayılabilir. Bu yüzden de, bu kitabın eleştirisini yapmadan önce *Oryantalizm* hakkındaki tartışmayı anahatlarıyla hatırlatmakta yarar var. Said'in Oryantalizmi akademik disiplin, Batı ve Doğu'nun epistemolojik ve ontolojik

(*) Deniz Yenal, Binghamton Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü'nde doktora öğrencisidir.

1 Bu literatürle ilgili verebilecek makalelere ve derlemelere şunlar örnek gösterilebilir: Sömürgeleştirilme sürecinde, Avrupa'da ve sömürgelerde kültür kavramlarının oluşmasıyla ilgili olarak bkz. Dirks, 1992. Sömürgecilik sonrası *(postcoloniality)* kavramının bir eleştirisi için bkz. McClintock, 1992. Sömürgecilik sonrası söylem analizlerinin genel eleştirisi için bkz. Prasad, 1992. Ranajit Guha önderlliğindeki bazı Hintli tarihçilerin başlattığı, ezilmiş ve tarih dışına itilmiş köylüler, alt-kastlar, işçiler, kadınlar gibi toplumsal grupların öznesi olduğu bir tarih yazımı anlayışının *(Subaltern Studies)* oryantalizm sonrası *(post-orientalist)* söylemler açısından önemi konusunda bkz. Prakash, 1990. Ayrıca sözkonusu yaklaşımın anahatları için bkz. Guha, 1988 ve bu çalışmaların bir eleştirisi için bkz. Spivak, 1988b.

2 Sömürgecilik sonrası söylem analizlerinin tartışıldığı ve özcülüğün eleştirdiği bir yaklaşım için bkz. Spivak, 1988a ve Spivak, 1989.

3 Bundan sonra *Kültür ve Emperyalizm*'e referanslar *KE* şeklinde verilecektir.

ayrımına dayalı bir düşünce tarzı ve nihayet Batı'nın Doğu'yu siyasî ve iktisadî hakimiyeti altında tutması amacına hizmet eden bir söylem ve kurum olarak üç ayrı şekilde tanımladığı kitap, yazarın savlarının özcü olduğu gerekçesiyle tenkit edilmişti. Bazı eleştirmenler, Said'in, Oryantalizm söyleminin yarattığı Doğu-Batı kavramlarının ötesinde gerçek ve değişmez bir Doğu ve Batı olduğu varsayımından hareket ettiğini savunmuşlardı.[4] Said'in insanlığın "farklı kültürlere, tarihlere, geleneklere, toplumlara, hatta ırklara" ayrıldığı ve bu ayrılıkların tarihte hep husumetlere yol açtığı şeklindeki düşüncesi de (Said, 1978:45) özcü olarak nitelenmişti. Batı'nın Doğu'yu "öteki" olarak görmesinin ezelî bir olgu olmadığına, aksine Oryantalizmin 18'inci yüzyıldan beri emperyalizmle ittifak içinde bulunduğuna dikkat çekilerek, Avrupa'nın bu süreç içinde Batı Asya'yı (ve dünyanın başka yerlerini) hakimiyeti altına alması sonucu Oryantalist bir "biz-öteki" söyleminin mümkün kılındığı vurgulanmıştı (Mani ve Frankenberg, 1985:177,181). Sözkonusu kitaba yönelik diğer önemli bir eleştirinin konusu, Said'in Oryantalizmi anlatırken, bu söyleme ve sürece hem Doğu'da, hem de Batı'daki karşı çıkışları ve direnişleri gözardı etmesiydi (Ahmad, 1992a:102; Mani ve Frankenberg, 1985:177).

II.

Said'in *Oryantalizm*'den sonraki çalışmaları da[5] yukarıda sözünü ettiğim söylem analizleri de, kitapta sezilen özcü varsayımları ve "ötekinin sessizliğini" aşmayı amaçlar niteliktedir. Bir kısmı yazarın daha önce basılmış makalelerinden oluşan *Kültür ve Emperyalizm*'i de bu çerçevede değerlendirebiliriz. Said'in, *Oryantalizm*'in bir "devamı" olarak nitelediği (Said, 1993a:1) bu yeni kitap, üç ana sav çevresinde odaklanıyor: Avrupa kültürü (özelde İngiltere ve Fransa), Avrupa emperyalizmiyle içiçe gelişmiştir. Hakimiyet altındaki halklar, emperyalizme ve onun yarattığı bu kültüre karşı çıkmış ve direnmiştir. Bu iki argümanı, bir üçüncüsü birbirine bağlıyor: Bütün kültürler melezdir. Bu üç savın, *Oryantalizm* kitabında yer alan tezlerden farkı açıktır. Said, bir yandan kültür (ve dolayısıyla Doğu-Batı kavramsallaştırmaları) konusunda özcü veya Üçüncü Dünyacı bir tavrı reddetmekte, diğer yandan da Oryantalizmin bir parçası olduğu kültürel yapıların emperyalizmle olan ilişkisini ortaya koymaya uğraşmaktadır. Bu açıdan, yalnızca emperyalist tahakküm değil, aynı zamanda halkların buna karşı direnişi de sözkonusu kültürün şekillenmesinde büyük bir rol

4 *Oryantalizm* hakkında yayınanan çok sayıda eleştirinin güzel bir değerlendirmesi için bkz. Mani ve Frankenberg, 1985.

5 Aslında Said, *Oryantalizm* kitabıyla ilgili olarak kendisine yöneltilen eleştirileri değerlendirirken, Batı ve Doğu kategorilerini reddettiğini; Batı ile dünyanın geri kalanı arasında farzolunan ikiliklerin süregitmesinden başka bir şeye yaramadığını belirttiği yerlici *(nativist)* ve milliyetçi argümanlara da karşı çıktığını vurgulamıştı (Said, 1985).

oynamıştır. Yani bir bakıma Said *Kültür ve Emperyalizm*'de, *Oryantalizm*'in eleştirildiği noktaları gözden geçirmekte ve bu kitabın eksikliklerini gidermeye çalışmaktadır.

Said, yukarıda özetlemeye çalıştığım savları ortaya koyarken, kültür ve edebiyat ile emperyalizm arasındaki bağlantının teorisini geliştirmek yerine Barok müzikten esinlenerek "kontrpuan" diye adlandırdığı bir yöntem kullanıyor. Yazar, kontrpuanlı müzikte olduğu gibi "birçok şeyin eşzamanlı olarak aktığı formları," örneğin, "birbirine bağlı tarihleri, birbiriyle çakışan yapıları" görmeye çalışıyor. Diğer bir deyişle, Said'e göre emperyalizmin kültürü ile direnişin kültürü birbirine bağımlı ve birbiriyle örtüşüyor. Bu yüzden, ona göre bu iki kültür de "melezdir, karışıktır ve saf değildir" (1993a:2-3).

Said'in bu kitaptaki savlarını daha iyi anlayabilmemiz için, emperyalizmi ve kültürü nasıl tanımladığına bakmamız yerinde olabilir. Said'e göre emperyalizm, "uzak bir toprak parçasını hakimiyeti altında bulunduran metropoliten merkezin pratiği, teorisi ve bakış açısıdır" (*KE*:9). Bu aynı zamanda, bir toprağı ele geçirmek veya elde tutmak için verilen "coğrafî bir mücadeledir." Said kültür kavramı için ise bir tanım vermemekle birlikte, Batı kültüründen söz ederken İngiliz ve Fransız romanlarına atıfta bulunuyor. Said benzer şekilde, direniş kültürü kategorisine bağımsızlık mücadelesi sırasında ve sonrasında yazılmış olan Üçüncü Dünya edebiyatı ile sosyal bilim çalışmalarını sokuyor.

Said'e göre, bir kültür ürünü olarak romanlar, emperyalizmin etkisi gözönünde tutulmadan incelenemez. Burada nedensellik ilişkisinin yönü, kültürden emperyalizme doğrudur. Kültür ve emperyalizm arasındaki ilişkinin bu niteliğine, Said daha kitabın ilk sayfasında, Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı romanından aldığı epigrafla işaret ediyor: "Yeryüzünün fethedilmesi... fazla dikkatli bakıldığında güzel bir şey değildir. Bunu [fetheden açısından] anlamlı kılan yalnızca arkasındaki fikirdir." Said göre, "imparatorluk kurma işi, Conrad'ın kavramış olduğu gibi, *bir imparatorluğa sahip olma fikrine* dayanır; bir kültür içinde bu amaca yönelik her türlü hazırlık yapılır" (*KE*:11). Dolayısıyla, emperyalizm uzak toprak parçalarında kârlı ekonomik faaliyetlerde bulunmak emelinden öte bir nitelik taşır. Kültürel düzeyde, uzak diyarların ve oralarda yaşayan halkların yönetilmesi gerektiği ve emperyalizmin "az gelişmiş halkları" tahakküm altına almaya yönelik neredeyse "metafizik" bir yükümlülük olduğu fikri sürekli olarak yeniden üretilir (*KE*:10). İşte kültür ve emperyalizmin bu etkileşimi yüzünden, Said iki olgunun birarada incelenmesi gerektiğine inanmaktadır. Şimdi Said'in sözünü ettiğim tezlerini kitapta nasıl açtığına bakmaya çalışacağım.

III.

Kitap, genel birer tema çerçevesinde çeşitli metinlerin tartışıldığı bölümlerden müteşekkil dört kısımdan oluşuyor.[6] "Örtüşen Alanlar, Sarmaşık Tarihler" başlı-

ğını taşıyan birinci kısımda Said, sömürgeleştirilen toprakların birer mücadele sathı olduğunu iddia ediyor. Örneğin, Polonya asıllı İngiliz yazar Conrad, yukarıda adı geçen romanında, Afrika kıtasını karanlık olarak tasvir etmiş, Kongo Nehri'ni de romanda hiç konuşturmadığı Afrikalıların yaşadığı bu karanlığın yüreğine ulaşan bir ırmak olarak anlatmıştır. Bu romanda, Belçika sömürgeciliği pratikte eleştirilir, ancak Afrikalıların bağımsızlık kazanması ihtimali ima bile edilmez. Said'e göre, Conrad'ın romanı Afrika kıtası için verilen coğrafî mücadelenin bir parçasıdır. Nitekim bu romandaki bakış açısı, kıta halklarının bağımsızlıklarını kazanma sürecinde verdikleri edebî eserlerde daha sonra sorgulanmış ve bu anlayışa karşı çıkılmıştır (*KE*:30). Aynı kısımda Said, karşılaştırmalı edebiyat disiplininin 19'uncu yüzyılda kuruluşu ve gelişiminin İngiliz emperyalizmiyle yakından ilintili olduğunu savunur. Hindistan halkının ideolojik açıdan etkisiz kılınması amacıyla oradaki İngiliz okullarında verilen edebiyat dersleri, karşılaştırmalı edebiyat disiplinin ilk nüvelerini oluşturmuş ve daha sonra Büyük Britanya'ya ithal edilerek emperyalizmin meşrulaştırılması amacına hizmet etmişti (*KE*:42). Hatta İngiltere'de ve daha sonra ABD'deki üniversitelerde açılan karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin programları, hiyerarşik bir dünya düzenini yansıtıyordu. Bu yapının merkezinde Britanya ile en üstün ve evrensel kültür biçimi olarak da İngiliz romanı yer alıyordu. Dahası karşılaştırmalı edebiyat ve dünya edebiyatı dalları, yakın zamana kadar Avrupa dışındaki bölgelerin edebiyatına kapalı durumdaydı. Doğal olarak bu disiplinlerdeki edebiyat eleştirisi yöntemleri, hiçbir zaman emperyalizmle edebiyat arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracak nitelikte değilde (*KE*:47).[7]

Kitabın ikinci kısmında yazar, 19'uncu yüzyıl ve 20'nci yüzyıl başı İngiliz ve Fransız (bir dereceye kadar da Amerikan) romanının emperyalizm gerçeği dikkate alınmadan anlaşılamayacağını, çeşitli romanları inceleyerek göstermeye çalışıyor. Said'e göre özellikle İngiliz romanı, Britanya İmparatorluğu'na atıflarla doludur.

> Malikanelerdeki ve romanlardaki, yaptıkları iş önemsenmeyen hizmetçiler gibi, imparatorluk da 19'uncu yüzyıl Avrupası'nda, edebiyatta kodlanmış ancak tam da bariz olmayan bir varlık gösterir. Sömürgeler fayda-

6 Said, sözedilen argümanları açıklarken ve örneklerken kendi uzmanlık alanı içine giren İngiliz ve Fransız edebiyatından büyük ölçüde yararlanmakla birlikte, sosyoloji, coğrafya, tarih gibi disiplinlerde yazılmış eserleri de kullanıyor.

7 İngiltere'de ve özellikle ABD'de son on yıldır üniversitelerin edebiyat ve İngilizce bölümlerinde okutulan romanların listesi genişlerken kaynakları da çeşitleniyor. Bir yandan bu ülkelerde yaşayan azınlıkların edebiyatları ve bir ölçüde de Üçüncü Dünya yazını ders programlarına girerken, post-yapısalcılık etkisi altındaki edebiyat eleştirisi yöntemleri de Avrupa romanının evrenselci varsayımlarını sorguluyor. Sömürgecilik sonrası söylem analizleri ve Said'in çalışmaları da zaten bu akımın içinde görülmelidir.

> lı bir şekilde *oradadır*, anonimdir ve kollektiftir, ... varlıkları her zaman önemlidir, ama adları ve kimlikleri önemsenmez... (*KE*:63-64)

Edebiyat eleştirisi ve kültür araştırmaları dallarındaki çalışmaların emperyalizmin romandaki bu etkisini yakın zamana kadar gözardı etmiş olmasını eleştiren Said, modern Avrupa ve Amerikan kültürlerinde verilmiş bütün eserlerin bu yüzden yeniden okunması gerektiğini ve romanlarda sessiz bırakılan ya da çarpık temsil edilen öznelere ses verilmesine ihtiyaç olduğunu savunur. Said, emperyalizmle kültür arasındaki bu ilişkiyi, "imparatorluk olmadan bugün bildiğimiz anlamda Avrupa romanı da olmazdı" diyecek kadar çok önemsemektedir (*KE*:70). Kültürle emperyalizm arasındaki ilişki, İngiltere'de roman türünün ilk örneği olan Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunda çok barizdir. Kahraman Crusoe, düştüğü adada kendi düzenini, kendi hükümranlığını kurar. Jane Austen'in *Mansfield Parkı*'nda, Charles Dickens'in *Büyük Umutlar*'ında ve başka İngiliz romanlarında bu ilişki yine bellidir: Adından fazla sözedilmeyen uzak bir sömürge, İngiltere'de meydana gelen olayların gidişatı açısından büyük önem taşır. E.M. Forster veya Rudyard Kipling'in romanlarında da, kültür-emperyalizm ilişkisinin başka veçheleri ortaya çıkar: Beyazların (emperyalistlerin) yerli halklar üzerindeki otoritesinin pekiştirilmesi ve meşrulaştırılması, coğrafyanın İngiltere'nin merkezî konumda bulunduğu hiyerarşik bir yapı şeklinde temsili, vs. (*KE*:77,78,79). Sömürgecilik işine Büyük Britanya'dan çok sonra kalkışan Fransa'da da emperyalizm, kültürel söylemlere, başka şekillerde de olsa sirayet etmiştir. Napoleon'un "yurtdışında romantik Fransız ruhunu" temsil eden kişiliği, bizzat Oryantalizm, gezi yazıları, dilbilimi, tarih yazımı, ırk teorileri ve ırkçı biyoloji gibi "bilimsel" disiplinlerin oluşumu ve bunların edebiyattaki izdüşümü, Fransız sömürgeciliğiyle kültürü arasındaki bağın değişik yönlerini oluşturuyordu (*KE*:98-99). Said, ikinci kısmın sonunda modernist kültürün sadece Avrupa'nın içsel dinamikleri sonucunda şekillenmediğini, aynı zamanda sömürge topraklarından gelen dış baskılara verilen bir cevabı da içerdiğini savunuyor. 19'uncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan modernist roman biçiminde, "komik ve trajik olanın, üst ve alt kültüre ait olanın, sıradan ve egzotik olanın, tanıdık ve yabancı olanın garip bir şekilde çakışması", Said'e göre hep, Avrupa emperyalizminin iniş-çıkışlarıyla ilintilidir (*KE*:188).

"Direniş ve Muhalefet" başlıklı üçüncü kısım, Said'in kültürel metinleri "kontrpuan" yöntemiyle okumasının en önemli bölümünü oluşturuyor. Bu okumanın amacı, Avrupa kültüründe izdüşümünü bulan emperyalizme, sömürgeleştirilmiş halkların hem siyasî, hem de kültürel düzeyde karşı çıktığını ve direndiğini göstermektir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan dekolonizasyon süreci, uğruna mücadele edilmiş bir kazanımdır (*KE*:194). Dolayısıyla bağımsızlık savaşımı, sömürgeleştirilen halkların kültürel ürünlerinde de gözlenebilir. Said, emperyalizmle kültürün ilişkisini ortaya koyarken yaptığı gibi, bağımsızlık mücadelesi ve kültürün bağlantısında da nedenselliğin yönünü

kültürden başlatıyor. Yani Said'e göre, dekolonizasyon ve halkların topraklarına sahip çıkmaları, sömürge döneminde yazan aydınların, söz konusu toprakların kendi halklarına ait olduğunu kültürel düzeyde dile getirmelerinden sonra gerçekleşmiştir (*KE*:209). Örneğin Ngugi wa Tiongo ve Tayeb Salih, Kenya ve Sudan'la ilgili romanlarında, Conrad'in *Karanlığın Yüreği*'nde nehir yolculuğu temasını yeniden yoğurarak bu romanda tahakkümün meşrulaştırılmasının sembolü olarak kullanılan nehir imgesinden, bu kez bu hakimiyetin yıkılmasının kültürel düzeyde temsili amacıyla yararlanmışlardır. Said'e göre, şimdi artık İngiliz edebiyat geleneği içerisinde kabul edilen İrlandalı şair William Butler Yeats de "ulusal" bir ozandır. Çünkü İrlanda'nın İngiltere'ye karşı verdiği anti-emperyalist mücadele sırasında, İrlanda topraklarının kendilerine ait olduğu fikrini, ulusunun kültürel muhayyilesine yerleştirmeye çalışmıştır[8] (*KE*:226). Bütün bu örneklerde, direniş kültürünün, emperyalist kültür tarafından nüfuz edilmiş alanlarda ve kültürel formlar içerisinde mücadele etmek zorunda olduğu görülür. Dolayısıyla, iki karşı kültürün alanları örtüşür. Diğer bir deyişle, bütün kültürler kaçınılmaz olarak bir etkileşim halindedir ve melez bir yapıya sahiptir (*KE*:210).

Kitapta direniş kültürleri incelenirken, sömürgeleştirilmiş halkların (geçmişteki ve günümüzdeki) anti-emperyalist ve ulusal mücadelelerinde etkili olmuş iki tür milliyetçilikten söz ediliyor. Said'in bahsettiği birinci tür milliyetçilik, "tahakküm altındaki bir halka mensup olma bilincinden" doğar. Bu çeşit milliyetçi ideolojiler genelde, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemdeki ulusal bağımsızlık hareketlerinde başarılı olmuşlardır. Fakat, Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi hakkında yazan Franz Fanon'un da uyarmış olduğu gibi, bu tür kültürel milliyetçi hareketler ve ideolojiler, yerlicilik ve dinsel fundamentalizm gibi aşırı uçlara kolayca savrulabilirler (*KE*:214). Said, Yeats'ın anti-emperyalizmden yerliciliğe ve faşizmi savunmaya doğru geçirdiği değişimi, 1960'larda Karayipler'deki *negritude* (Afrikalılık bilinci ve gururu) hareketini ve günümüzdeki etnik milliyetçi hareketlerle fundamentalizmi bu bağlamda değerlendiriyor. Yerlicilik, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı en çok rastlanan tepkilerden biri olmasına rağmen tek seçenek değildir. Said'in tercih ettiği, sözü edilen birinci tür milliyetçiliği takip eden bir ikincisidir ki, bu "Fanon'un ifadesiyle toplumsal bilinci millî bilinçten öteye taşıyacak bir dönüşümü içeren bir *kurtuluş*tur" (*KE*:230). Ancak bugün milliyetçiliğin birinci şekli baskındır ve dekolonizasyon sonrasında kurulan ve otoriter özellikler taşıyan birçok ulus-devlet, bağımsızlık hareketlerinin halklara vadettiği özgürlük ile kurtuluşu gerçekleştirmemiş durumdadır. Emperyalizm, insanlığı kabilelere, uluslara ve kültürlere bölmüştür. Said'e göre ancak bu tür kimliklerin üzerine çıkan bir toplum bilinci ve cemaat anlayışı, mevcut ta-

8 Edward Said'in 1920'lerde faşizme sempati duymaya başlayan Yeats'i anti-emperyalist bir ozan olarak nitelemesi eleştirilmiştir. Bu konuda bkz. MacKenzie, 1993 ve Prasad, 1992.

hakküm ilişkilerinin üstesinden gelerek kurtuluşa giden yolu hazırlar. Fakat böyle "enternasyonalist" bir bilincin yaratılabilmesi için yeni bir teorik bilgi, neredeyse "epistemolojik bir devrim" gereklidir (*KE*:273). İşte bu açıdan Said, İngilizce gibi "emperyal" dillerde yazan ve genelde Batılı okuyuculara hitabeden Üçüncü Dünyalı aydınların ve sosyal bilimcilerin çalışmalarına özel bir önem veriyor. Ona göre bu tür aydınlar, İngilizce yazmaları dolayısıyla hem geldikleri ülkelerdeki milliyetçiliği, milliyetçi tarih yazımını ve ulus-devletleri eleştirebiliyorlar, hem de Batı ile Üçüncü Dünya arasındaki anti-emperyalist gruplar arasında bir "kültürel koalisyon" oluşmasına hizmet ediyorlar (*KE*:261).

Said, kitabın son kısmında, önceki bölümlerde geliştirdiği savlarını "Amerika'nın Yükselişi"nin yaşandığı savaş sonrası döneme taşıyor. Ona göre, ABD'nin dünyayı yönetme emelleri de, İngiliz ve Fransız emperyalizminde olduğu gibi, bu ülkenin kültürüyle yakından ilişkilidir. 19'uncu yüzyılda bu durum, Herman Melville'in romanı *Moby Dick*'te veya "Vahşî Batı'ya açılma edebiyatında açıkça gözükmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ise, Amerikan yayılmacılığı ve hakimiyeti, Soğuk Savaş koşulları altında "Hür Dünya"yı korumak bahanesiyle kültürel açıdan meşrulaştırılmıştır. Said, ABD'nin siyasî ve kültürel alanlarda iktidar ve meşruiyeti biraraya getirmesinin, "klasik emperyalist hegemonya" dönemiyle çok benzeştiğini belirtir. İki hegemonya dönemi arasındaki önemli farklardan birisi, bugün Amerika'nın elinde muazzam bir bilgi yayma ağının bulunmasıdır ki, bu da kültür emperyalizmi denilen olgunun ta kendisidir (*KE*:290-1). Bu olgunun Said'in özellikle kızgınlık duyduğu son örneklerinden biri, CNN dışındaki haber kaynaklarının bastırıldığı Körfez Savaşı sırasında Arapların ve Müslümanların Amerikan medyasında cani gibi gösterilmesiydi.

Said'e göre bugün üzücü olan şey, bu tür sorunlar hakkında tartışmaların giderek kamuoyunun gözünden uzaklaşarak akademik bir uzmanlık sahası haline gelmesidir. Said'in arzusu, emperyalist hakimiyet ve milliyetçi söylemler sorgulanırken bir "kültürel enternasyonalizm" oluşması ve farklı kimliklere dayalı siyasetin bir kenara bırakılmasıdır. Edward Said, ulaşılması güç görünen bu ereğin gerçekleşmesi yolunda en büyük rolün, aralarına kendisini de dahil ettiği, farklı "alanlar, biçimler, yurtlar ve diller arasında kalmış," Üçüncü Dünya'dan olup da Batı'da yaşayan "göçmen" aydınlara düştüğünü söylüyor (*KE*:332,334).

IV.

Tezlerini anahatlarıyla özetlemeye çalıştığım *Kültür ve Emperyalizm*'i, Said'in kullandığı yöntem ve kavramlar ile siyasî açısından, sırasıyla üç düzeyde eleştirmek mümkün görünüyor. Kitabın hem sömürgeleştiren, hem de sömürgeleşenler açısından kültür olgusuna kontrpuan yöntemiyle yaklaşmaya çalıştığını

belirtmiştim. Said, daha önce de dediğim gibi emperyalizmle kültür arasındaki ilişki hakkında bir teori kurmaya çalışmadığını vurguluyor. Bazı eleştirmenler de, *Kültür ve Emperyalizm*'in "kararlı bir şekilde teorisiz" olduğuna dikkat çekiyorlar (örneğin Pratt, 1994:9). Tarihsiciliğe, evrenselciliğe, üst anlatılara *(metanarrative) Oryantalizm*'den beri karşı çıkmaya devam eden Said'in bu tavrı[9] aslında pek de şaşırtıcı görünmüyor. Ancak kontrpuan yönteminin, Oryantalizm'in mirası olan ötekileştirme sorununu ne ölçüde aştığı tartışma götürür. Said'in *Kültür ve Emperyalizm*'deki anlatımında referans noktası hâlâ Batı ile orada üretilmiş kavramlar ve kategorilerdir; Üçüncü Dünya halkları ve onların kültürel ürünleri, sadece Avrupa emperyalizmine direnişleri çerçevesinde tanımlanmıştır. Bu bakımdan, "geleneksel ötekiler hâlâ öteki konumundadırlar" (Pratt, 1994:4). Yöntem açısından ortaya çıkan diğer bir sorun ise, Said'in edebî eserleri okuması sırasında yazarları esas olarak emperyalizm karşısında tavır alışları açısından değerlendirmesidir. Said'in değişik dönemlere ve coğrafî bölgelere ait edebiyatçıları, bestecileri ve siyasî yazarları sömürgecilik karşısındaki tutumları açısından muhalif ve taraftar olarak ikiye ayrılması bir tür indirgemecilik sayılabilir. Nitekim, Yeats, Andre Gide ve J.A. Hobson'un anti-emperyalist oldukları için övülmesi; *Aida*'nın bestecisi Verdi ve *Yabancı*'nın yazarı Albert Camus'nun ise emperyalizme eleştirel bakmadıkları gerekçesiyle yerilmesi, kimi eleştirmenlerce tartışmalı bulunmuştur (bkz. Pratt, 1994; MacKenzie, 1993;Gellner, 1993; Prasad, 1992).

Kavramsal açıdan bakıldığında da kitap sorunludur. Said'in kullandığı biçimiyle, emperyalizm, kültür ve ulusal kimlik kavramlarının sorgulanması gerekmektedir. Hatırlanacağı gibi kitabın başında emperyalizm, başka halkların toprakları üzerinde hakimiyet kurulması olarak tanımlanmıştı. Bu tanım, İngiltere'nin başta Hindistan olmak üzere kolonileriyle ilişkisi ile Fransa'nın Cezayir'le ilişkisi gibi durumları kapsıyor. Kitapta ABD, sözkonusu tanım açısından bakıldığında "klasik bir imparatorluk" olmamasına karşın emperyalist bir devlet olarak niteleniyor. Dahası Said'in tanımı, incelediği dönemde (19'uncu ve 20'nci yüzyıllar) bağımsızlık kazanmış oldukları halde Avrupa ülkeleriyle yeni sömürgecilik *(neo-colonial)* ilişkileri içinde bulunan Latin Amerika uluslarını gözardı ediyor (Pratt, 1994:5). Aynı sorun, Avrupa ülkelerinin "resmî imparatorlukları" içine girmediği halde emperyalizmi yaşamış olan Çin ve Osmanlı İmparatorluğu gibi bölgeler için de geçerlidir. Dolayısıyla, bu bölgelerin emperyalist güçlerle ilişkileri ve onlara karşı tutumları, Said'in incelemesinde yeralma-

9 Marksizmi ve dünya sistemleri yaklaşımını, Oryantalizm gibi tarihsici oldukları gerekçesiyle eleştiren Said, bu perspektiflerin, dünyaya tek bir noktadan ve Avrupa-merkezci bir açıdan baktığını savunur. Edward Said, Oryantalist olmayan bilgi üretebilmek için tarihsel araştırma konularının değişik parçalara ayrılması gerektiğini ve tarihsicilik ile teoriden kaçınılmasının şart olduğunu iddia eder (Said, 1985:101-103).

maktadır.[10] Ayrıca, emperyalizmi (Said'in tam olarak açıklamadığı günümüzdeki Amerikan emperyalizmi hariç) 19'uncu yüzyılın sonu ile 20'nci yüzyılın başı arasındaki dönemle sınırlamak, bu olgunun modern dünya ekonomisi içindeki yapısal önemini ve türlü biçimlerdeki sürekliliğini gözardı etmek anlamına geliyor. Edward Said'in üzerinde durduğu dönemde emperyalizmin, ille de Hobson veya Lenin'in sözettiği gibi "kapitalizmin yeni bir aşaması" olarak görülmesi gerekmiyor. Bu durum, bir yandan Avrupa ülkeleri arasındaki siyasî rekabetin kızıştığı, bir yandan da dünya ekonomisinde bunalım yaşandığı bir konjonktürde "biçimsel imparatorlukların" büyümesi olarak da değerlendirilebilir. Kitapta biçimsel imparatorluklara bu denli önem atfedilmesi, "(emperyalist) kültürün emperyalizmden önce geldiği" sonucuna varılmasını gerektirmiştir. Asında Batı Avrupa tarihine bakıldığında, dünyanın başka yerlerinde hakimiyet kurma gayreti ve bunun kültürel düzeyde meşrulaştırılması çabalarının Amerika'nın "keşfine" kadar gittiği öne sürülebilir.[11] Kônuya böyle yaklaşıldığında, "emperyalizm mi önce vardı, emperyalist kültür mü?" sorusu, muhtemelen soru olmaktan çıkacaktır. Emperyalizm kavramıyla ilgili bir başka önemli nokta da şudur: Said kitabın başında, Osmanlı, Rus, Avusturya-Macaristan, İspanyol ve Portekiz imparatorluklarını ele almayacağını, çünkü üzerinde duracağı İngiliz, Fransız ve Amerikan emperyalizminin diğerlerinde bulunmayan "tutarlı bir özgünlüğe ve kültürel merkezîliğe" sahip olduğunu belirtiyor (*KE*:xxii). Said'in imparatorluklar arasındaki farkı kültürel açıdan açıklamaya çalışması meseleyi fazla basite indirgemek oluyor. Aslında Said bu noktada, belirli dönemlerde imparatorluk olsalar dahi, sözkonusu devletlerin kapitalist dünya ekonomisinin merkezinde yer alan İngiltere ve Fransa'yla hiyerarşik bir ilişki içinde olduklarını gözardı ediyor. Böylece meselenin iktisadî ve siyasî boyutunu dikkate almıyor.

Kitaptaki kültür kavramına baktığımızda ise, Said'in aslında adını koymasa da hep "üst kültür"den bahsettiğini anlıyoruz. Yani kitapta kültür terimi, üst kültürle –büyük edebî eserlerle– özdeş kullanılmıştır.[12] Özellikle Amerikan üni-

10 Said, *Kültür ve Emperyalizm* üzerine yapılan bir sempozyumda, Pratt'in eleştirisine cevap verirken, Latin Amerika'nın da emperyalizm-kültür ilişkileri açısından incelenmesi gerektiğini kabul etmiştir (Said, 1994).

11 Benzer şekilde Samir Amin, emperyalizmle koşut gelişen Avrupa-merkezciliğin, Rönesans döneminde, kapitalist dünya ekonomisinin oluşumu sürecinde ortaya çıktığını savunuyor (bkz. Amin, 1989:94).

12 Diğer bir deyişle Said'in kültür kavramı, günümüzde popüler olan "kültür araştırmaları" yaklaşımının genelde benimsediği tanımla karşılaştırıldığında çok dardır. Bu yaklaşımda kültür, hem bir yaşam biçimi (düşünceler, diller, kurumlar, iktidar yapıları, vs.), hem de kültürel faaliyetlerin tümü (sanat, edebiyat geleneği, mimarlık, meta üretimi) olarak görülür. Aslında Said'in kültür anlayışı, 1950'lerde İngiltere'de edebiyat eleştirmeni Leavis'in savunduğu, "kültür eşittir Büyük İngiliz Edebiyatı Geleneği" tezine oldukça yakın görünüyor. İngiltere'de kültür araştırmalarını doğuran etmenlerden biri, Richard Hoggard ve Raymond Williams'ın başlattığı, Leavis'in savunduğu "üst kültür-alt kültür" ayrımının yıkılması çabasıydı (Bu konuda bkz. Hall, 1992).

versitelerinde edebiyat okuma listelerinin ve kültürün tanımının çok tartışıldığı bir dönemde Said'in emperyalizmle sarmaş-dolaş olduğunu vurgulamasına rağmen Batı Avrupa edebiyatı geleneğini beğenmeye devam etmesi.ve kendisine nirengi olarak seçmesi ilgi çekicidir (Gilroy, 1993:46).[13]

Kültür ve Emperyalizm'de, kültürlerin melez olduğu savının birçok kez yinelendiğini belirtmiştim. Buna karşın Said, Hintli, İngiliz, vb. gibi ulusal kimliklere atıfta bulunurken bunların ne dereceye kadar saf olduğunu tartışmıyor. Aynı şekilde, "ırk" kavramı da kitapta fazla irdelenmiyor: Said, "beyaz" ve "siyah" terimlerini, bunların da "inşa edilmiş" kimlikler olduğunu belirtmeden kullanıyor (Gilroy, 1993:46). En garibi ise, kitap boyunca sömürgeleştirilmiş halklara atfen Said'in en çok telâffuz ettiği sözcüğün –tırnak içine bile almadan– "yerli(ler)" olması... Irkçı bir mirası ve hatta iması olan bu terimin bu kadar rahatça kullanılması okuyucuyu huzursuz ediyor (bkz. MacKenzie, 1993:343).

Kültür ve Emperyalizm'in kavramsal ve yöntemle ilgili sorunlarını bir yana bırakıp siyasî mesajını da değerlendirmeliyiz. Çünkü Said, edebiyat eleştirmenliğinin yanısıra, özellikle Filistin Sorunu konusunda önde gelen bir siyasî eylem adamı olarak da tanınıyor. Hatta Said'in, edebiyat disiplininin profesyonelleşmiş ve uzmanlaşmış, kamuoyundaki tartışmalardan uzaklaşmış halini de her fırsatta eleştirdiği bilinir (Robbins, 1993:2). Kitaba bu yönüyle bakıldığında, kültür ve emperyalizm arasında kurulmak istenen nedensellik ilişkisinin siyasî bir amacı olduğunu görüyoruz. Son zamanlarda FKÖ'yü ve İsrail'le FKÖ arasındaki barış anlaşmasını da tenkit etmeye başlayan Sadi, etnik milliyetçi hareketlere, yerliciliğe, İslâmcı fundamentalizme tamamen karşı çıkmaktadır. Dünyada kültürlerin ve küresel sermayenin dönüşüm geçirmekte olduğu, büyük göçlerin yaşandığı bir dönemde Said, "her şeyin birbirine bağlı olduğu ve melez olduğu" noktasından hareket ederek "insanlığın kurtuluşu için yeni bir anlayış" geliştirilmesinden yanadır.

Said, *Oryantalizm*'den beri, liberal hümanizmasından vazgeçmemiştir (Said, 1994:24-5). Dolayısıyla, bu kurtuluşun temellerini atmak görevi kendisi gibi entellektüellere, özellikle de kendi deyimiyle "sürgündeki (göçmen) aydınlara" düşmektedir. Fakat Batı'da yaşayan aydınlara Said'in yüklediği bu misyon, siyasî açıdan sorunludur. Batı üniversitelerinde Üçüncü Dünya kültürlerini (dolayısıyla direniş tarihini) araştırmak bugün neredeyse moda haline gelmektedir. Bu süreç ve beraberinde getirdiği Doğu'yu olumlayıcı söylem, ilk bakışta memnun edici bir gelişme sayılabilirse de, 200 yıl önce Oryantalistlerin Doğu'yu "öteki" olarak inşa edişlerine benzemektedir. Dolayısıyla, Batı üniversitelerinde çalışan Üçüncü Dünyalı aydınların, ortaya çıkması muhtemel "yeni bir Oryantalizme" taraf olmaları tehlikesi mevcuttur (Spivak, 1989:49). Fakat sorun bu-

13 Said'in Batıcı entellektüel kimliği ve elitizminin "kızgın" bir eleştirisi için bkz. Ahmad, 1992a ve Ahmad, 1992b.

nunla bitmiyor: Dünyadaki eşitsizliklerin tırmanışa geçtiği ve yoksulluğun giderek arttığı bir ortamda direnişin ve muhalefetin öznesi olma vasfı, salt iki dünya arasında yer alıp iki tarafı da eleştirebiliyorlar diye niçin "sürgün aydınlara" atfedilmiştir? Her türden özcü ve fundamentalist hareketlerin alıp yürüdüğü günümüzde, Edward Said'in elitist aydın anlayışının ve hümanist yaklaşımının insanlığa "kurtuluş" getirme olasılığı oldukça düşük gözüküyor.

Son olarak gözden kaçırılmaması gereken bir hususu hatırlatmakta yarar var. Orta Doğu toplumlarına özcü ve değişmez bir kimlik yapıştırma çabaları son yıllarda Batı'da yeniden hız kazanmış durumda. Bunun medyayla sınırlı kalmadığı, akademiye de sirayet ettiği gözleniyor. Bu akımın başını, Samuel Huntington ve Ernest Gellner gibi yazarlar çekiyor (bkz. Huntington, 1993 ve Gellner, 1992). Böyle bir ortamda, yukarıdaki bütün eleştirilere rağmen Edward Said'in, *Kültür ve Emperyalizm*'deki siyasî tahlilleri büyük bir önem taşımakta ve kitabın günümüzdeki değerini artırmaktadır.

KAYNAKLAR

Ahmad, Aijaz. 1992a. "Orientalism and After: Ambivalence and Cosmopolitan Location in the Work of Edward Said," *Economic and Political Weekly*, 25 Temmuz, 98-116.

_____, 1992b. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Londra ve New York: Verso.

Amin, Samir. 1989. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press. *[Avrupamerkezcilik* (çev. Mehmet Sert), İstanbul: Ayrıntı, 1993]

Dirks, Nicholas. 1992. "Introduction: Colonialism and Culture" N. Dirks (der.) *Colonialism and Culture* içinde. Michigan: University of Michigan Press.

Gellner, Ernest. 1993. "The Mightier Pen?" *Times Literary Supplement*. 19 Şubat, 3-4.

Gellner, Ernest. 1992. *Postmodernism. Reason and Religion*. London: Routledge. *[Postmodernizm İslâm ve Us* (çev. Bülent Peker), Ankara: Ümit, 1994]

Gilroy, Paul. 1993. "Travelling Theorist," *New Statesman and Society*. 12 Şubat, 46-7.

Guha, Ranajit. 1988. "The Prose of Counter-Insurgency" R. Guha ve G.C. Spivak (der.) *Selected Subaltern Studies* içinde. New York ve Oxford: Oxford University Press, 35-86.

Hall, Stuart. 1992. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" Larry Grossberg vd. (der.) *Cultural Studies* içinde. Londra ve New York: Routledge, 227-294.

Huntington, Samuel. 1993. "The Clash of Civilizations?" *Foreign Affaris*. Kis.

MacKenzie, John M. 1993, "Occidentalism: Counterpoint and Counterpolemic," *Journal of Historical Geography*, 19, 3, 339-344.

Mani, Lata ve Frankenberg, Ruth. 1985. "The Callenge of *Orientalism*." *Economy and Society*, 14, 2, Mayıs, 174-192.

McClintock, Anne. 1992. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism," *Social Text*, 31/32, 84-98.

Prakash, Gyan. 1990. "Writing Post-Orientalism Histories of the Third World: Perspectives from Indian Historiography," *Comparative Studies in Society and History*, Mayıs, 32, 2, 383-407.

Prasad, Madhava. 1992. "The 'Other' Worldliness of Postcolonial Discourse: A Critique," *Critical Quarterly,* 34, 3, 74-89.

Pratt, Mary Lousie. 1994. "Edward Said's *Culture and Imperialism.* A Symposium," *Social Text,* 40, Guz, 2-25.

Robins, Bruce. 1994. "Introduction: Edward Said's *Culture and Imperialism.* A Symposium," *Social Text,* 40, Guz, 2-25.

Said, Edward. 1994, "Response. Edward Said's *Culture and Imperialism.* A Symposium," *Social Text,* 40, Guz, 2-25.

_____, 1993a. "An Interview with Edward Said," *Boundary 2,* 20, 1, 1-25.

_____, 1993b. *Culture and Imperialsim.* New York: Alfred Knopf. *[Kültür ve Emperyalizm,* Ankara: Pınar, 1994]

_____, 1985. "Orientalism Reconsidered," *Cultural Critique,* 1, 89-107.

_____, 1978. *Orientalism.* New York: Vintage. *[Oryantalizm* (çev. Nezih Uzel), Ankara: Pınar, 1982]

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1989. "Post-Structuralism, Marginality, Post-Coloniality, and Value," *Sociocriticism,* 5, 2, 43-81.

_____, 1988a. "Can the Subaltern Speak?" Carry Nelson ve Larry Grossberg (der.) *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde. Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 271-313.

_____, 1988b. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography," R. Guha ve G.C. Spivak, (der.) *Selected Subaltern Studies* içinde. New York ve Oxford: Oxford University Press.

Türkiye'de tabelalarla iletişim

*Afitap Boz**

Bugün Türkiye'de gazete, dergi, kitap satışlarının nüfusa oranla az sayıda oluşu sık sık yakındığımız bir konudur. Buradan çıkarılabilecek bir sonuç, her ne kadar okuyup yazanlara itibar etsek de yazılı kültüre pek itibar etmediğimizdir.

Yazılı olana itibar etmeyişimiz, gazete, dergi, kitap okumamakla da sınırlı kalmıyormuş gibi görünüyor; örneğin şehir hayatını herkes için kolaylaştırmak amacıyla kullanılan tabelaları okumamak gibi bir eğilimimiz olduğunu sokağa çıktığımız her an gözlememiz mümkün. Otobüse binmeden önce üzerinde gittiği yerin yazılı olduğu tabelayı okuyarak bilgi alacağımıza, şoföre otobüsün nereye gittiğini sormak ya da durakta beklerken, bu duraktan hangi semtlere otobüs kalktığını gösteren tabelayı okumak yerine, durakta bekleyen birisine sormak çoğunlukla hepimizin tercih ettiği bir yol oluyor.

Yukarıdaki örneklerden hareketle, tabelaları okumak yerine yüzyüze iletişimi tercih ettiğimizi söyleyebiliriz. Burada, bu genel eğilimimizin kültür, gelenek, siyasî otorite v.b. açısından yapılabilecek olası açıklamaları bir kenara bırakılarak, sadece iletişim düzeyinde aksayanın ne olduğu ortaya konmağa çalışılacaktır. Böyle bir yolun tercih edilme nedeniyse; bu olgunun, bir problem olarak başka bilgi alanlarına taşınabilmesinin koşullarını yaratmaktır.

İletişim açısından bakıldığında bu olguya ilişkin problemimizi şu biçimde ortaya koyabiliriz: Tabelalarla karşı karşıya bulunan kişide neden tabela aracılığıyla talep edilen iletişim kurulamıyor? ya da tabelalarla karşı karşıya bulunan kişide neden tabela aracılığıyla talep edilen eğilim oluşmuyor ve bunun sonucu olarak yüzyüze iletişim tercih ediliyor? Bu soruya yanıt ararken tabelaların yıpranmış olmaları nedeniyle okunamamaları, tabela karşısında bulunan kişinin

(*) Afitap Boz A.Ü. İletişim Fakültesi araştırma görevlisidir.

okuma yazma bilmemesi, görme özürlü olması v.b.g. iletişimin gerçekleşmesini engelleyen ya da olanaksız hale getiren koşulların olmadığını, tabelanın karşısında, onun iletişini tam olarak anlayan bir bireyin olduğunu farz edeceğiz.

Tabelalarla iletişim problemi, bu şekilde ortaya koyulduğunda; bir tabela karşısında, bizi harekete geçirenin, iletişim sürecinde bizde bir eğilim oluşturanın hep bir "konuşan" olduğu, "konuşan"ın olmadığı ama bir iletinin olduğu koşullarda ise iletişimi sağlayacak bütün koşulların varolmasına rağmen, iletişimin *tam* gerçekleşmediği ortaya çıkıyor. Burada bu olguyu Searle'ün ortaya koyduğu "edimsöz edimi" *(illocutionary act)* kuramı ile irdelemeğe çalışacağız.

Searle'e göre, bir edimsöz ediminden ayrı olarak düşünebilecek hiçbir düz söz ya da anlamlandırma eylemi olamaz. Belli sesler çıkarma olarak *seslendirme edimleri,* belli sözleri sözceleme olarak *dillendirme edimleri* vardır, fakat edimsöz edimlerinden ayrı olarak düşünülebilecek hiçbir *anlamlandırma edimi* yoktur (Aysever, 1994:110-111).

Searle'e göre, bir dili konuşmak demek, söz vermek, emir vermek, soru sormak, bildirimde bulunmak gibi edimsöz edimlerinde bulunmak demektir. Burada konuşan (K), belli bir iletide bulunmak için bir tümce sözcelediği *(utter)* her durumda, bu edimlerden birini ya da bir kaçını yerine getirir. Bu edimler de, o edimleri gösteren dilsel araçların kullanım kurallarına göre gerçekleştirilen edimlerdir. Bu dilsel araçların hangi koşullar altında kullanılabileceklerini belirleyen ise, bazı temel kurallardır. Searle, bu kurulları, oluşturucu *(constitutive)* ve düzenleyici *(regulative)* kurallar olarak tanımlar (Aysever, 1994:101)

Searle, oluşturucu ve düzenleyici kuralları, diğer davranış kurallarından uzlaşım *(convention)* terimi ile ayırır. Söz vermek, soru sormak gibi edimsöz edimleri sözkonusu olduğunda, belli koşullar altında belli edimsöz edimlerini yerine getirmek için bir uzlaşımın olması gerekir. Böylece Searl'e göre, sadece diller değil, her dildeki edimsöz edimleri de belli uzlaşımsal kurallara bağlıdır (Searle, 1974:40).

Searle, bu kabullerden hareketle, konuşma edimi sözkonusu olduğunda, belli bir biçimde bir sözcelemenin, edimsöz edimi olarak gerçekleşmesinin de oluşturucu kurallarla sözkonusu olduğu sonucuna varır. Bu nedenle de, edimsöz edimlerinin oluşturucu kurallarının neler olduğunu araştırmayı, çalışmasının amacı olarak ortaya koyar. Edimsöz edimlerinin oluşturucu kurallarını saptayabilmek için de ilkin edimsöz gücünün *(illocutionary force)* koşullarının neler olduğunu ortaya koyar (Coulthard, 1979:23). Edimsöz edimi K'nın yerine getirdiği belli bir eylemken, edimsöz gücü, böyle bir eylemde bulunmak için kullanılan tümcenin taşıdığı eylemsel değerdir. Searl'e göre, bir edimsöz ediminin başarılı ve kusursuz olmasının şartı da edimsöz gücüne bağlıdır. Önermeler, belli koşullarda doğru, belli koşullarda yanlış olurken, edimsöz edimleri, başarılı ya da başarısız olurlar. Ancak kimi durumlarda, başarılı olan edimsöz edimlerinin kusurlu olduklarından sözedilebilir (Aysever, 1994:123).

Searle, iletişimin başarı koşullarını, konuşan ve dinleyenin, iletişim için kullanılan dili biliyor olması, konuşanın ya da dinleyenin sağırlık dilsizlik gibi iletişimi olanaksız kılacak vücutça bir engeli olmaması ve bunların dışında konuşanla dinleyen, o anda yaptıklarının bilincinde olması (konuşan, söylediğini oyun ya da şaka olsun diye söylüyor olmamalıdır) olarak açıklar (Aysever, 1994:125). Bir edimsöz eliminin başarı koşullarını ise, temel koşul *(basic condition)*, önerme içeriği koşulu *(propositional content condition)*, ön koşul *(preparatory condition)*, içtenlik koşulu *(sincerity condition)*[1] olarak sıralar. Bir edimsöz edimiyle yukarıda sıralanan bu dört koşul yerine getirildiğinde; böyle bir edimsöz edimi başarılı ve kusursuz olacak, yani iletişim tam olarak sağlanmış olacaktır. İşte bu yazıda, tabelalarla iletişim kuramayışının nedeni, bu koşulları yerine getirip getirmedikleri bakımından irdelenecektir.

Tabelalarla iletişim

Searle'e göre, bir *konuşan* ve bir *dinleyenin* bulunduğu bir ortamda konuşanın söylenimiyle[2] *(utterance)* bağdaştırılabilecek bir çok eylem/edimsöz edimi vardır, belirtmek, doğrulamak, betimlemek, uyarmak, buyurmak v.b.g.

Searle'de *her dilsel bildirim dilsel bir eylemi içerir*ve dilsel bildirişimin temelinde olan da simge, sözcük ya da tümce değil, edimsöz örnekçiklerinin dile getirilmesidir.

"Bir kimsenin, bir ses ya da kâğıt üzerindeki bir göstergeyi bir dilsel bildirişim olgusu, bir ileti olarak onaması, o ses ya da göstergeyi bir canlının belirli amaçlarla dile getirmesinin, kendisinin onu bu biçimde onamasını sağladığını düşünmesidir." (Searle, 1983, s. 188)

Dolayısıyla bir söylenimin dilsel bildirişim olgusu olarak anlaşılabilmesi için edimsöz olarak dile getirilmesi gerekir.

Searle'e göre, kimi edimsöz edimlerinin gerçekleştirilebilmesi için dil dizgesi olduğu gibi dildışı dizgeler ya da kurumlar gereklidir. Bu tür edimsöz edimlerinin başarılı ve kusursuz bir biçimde yerine getirilebilmeleri için K ile D'nin bu dil dışı dizge ya da kurum içersinde özel bir yeri olması gerekir. Örneğin, "seni hapse mahkûm ediyorum" tümcesinin sözcelemesi yeterli değildir, bunun için ortada bir de yargı kurumunun olması gerekir (Aysever, 1994, s. 139)

1 Bu koşullar, yazının "Tabelalarla İletişim" başlıklı kısmında açılacaktır.

2 Bu terim, TDK'nın 1980 yayını olan *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*'nde "sözce" olarak karşılanmaktadır, fakat bu metinde A. Denkel'in aynı terime bulduğu karşılık bizim ve Searle'un terimi kullanmasına daha uygun görüldüğünden "söylenim" tercih edilmiştir. "Söylenim *(utterance)*. 1. Genel anlam: Ağızdan çıkan sözler. 2. Bu kitaptaki teknik anlam: İletişim yapmaya yarayan, bir iletiyi başkasının anlığında oluşturmaya olanak veren ve iletişimi yapan bireyde başlayan fiziksel olay. Bu anlamda söylenim, dilsel anlatım yanısıra dil dışı serimlemeleri de kapsar." (A. Denkel, 1984).

Searle, bu tür edimsöz edimlerinin başarılı ve kusursuz olabilmeleri için, böyle bir edimde bulunan K'nın bu kurumlar içinde, bu edimlerde bulunabilecek yetki ve konumda olması gerektiğini söyler. Örneğin ben, fakültedeki odamın kapısına, üzerinde "çalışıyorum, lütfen zorunlu olmadıkça rahatsız etmeyiniz" yazılı bir not astığımda, bu kurum içindeki işim çalışmak olduğundan ve bu çalışma çoğu zaman sükûneti gerektirdiğinden, rica eden bu edimim başarılı ve kusursuz olacaktır. Ama odamın kapısına, "ekmek kalmadı" gibi, bildirimde bulunan bir not astığımda, bu edimin başarılı ve kusursuz olması için benim ekmek satma işiyle uğraşan bir kişi (K) olmam gerektiğinden, edimim başarısız/anlamsız olacaktır. Bu nedenle, Searle'e göre, dildışı dizge ya da kurum gerektiren Searle'ün ortaya koyduğu bu bilgiler doğrultusunda, edimsöz edimlerinin başarı koşullarının tabelalarla iletişimin sözkonusu olduğu bir ortama, yani konuşanın (K) olmadığı ama iletisinin (T) olduğu ve bu ileti (T) karşısında bir dinleyinin (D) olduğu bir ortama uygulamak mümkündür. Yukarıda genel olarak, Searle'ün ortaya koyduğu edimsöz ediminin başarı koşullarını sıralamıştık. Burada ise belirli türdeki edimsöz edimleri üzerine yaptığı analizlerden hareketle, tabelalar sözkonusu olduğunda, bu analizlerin, bu türlü bir iletişim ortamına nasıl uygulanabileceğini göstermeğe çalışacağız.

Açıktır ki tabelalarla iletişimin sözkonusu olduğu her durumda, tabela aracılığıyla bulunulan bir edimsöz ediminin, gerçekleşebilmesi için dildışı bir dizge ya da kurum gereklidir. Örneğin, otobüslerdeki ve otobüs duraklarındaki tabelaların, toplutaşım araçları ve toplutaşım durakları olarak betimlenebilmesi için, ortada otobüslerin hareket saatlerini, duraklarını, istikametlerini belirleyen bir kurum, ya da kimi tabelaları "trafik tabelası" olarak betimleyebilmemiz için, ortada trafik düzenini sağlamakla yükümlü bir kurumun olması gerekir. Aynı şekilde "park yapılmaz" buyruğu veren bir K'nın park yerinin olması, "ekmek kalmadı" gibi bir bildirimde bulunan bir K'nın da ekmek satıyor olması gerekir.

Burada, tabelalarla iletişim olgusunu irdelerken, tabelaları genel olarak emreden ve bildirimde bulunan olarak iki tür edimsöz edimi olarak ele alacağız. "Sigara içilmez", "girilmez", "sola dönülmez", "çimlere basmak yasaktır", "yasak bölge" v.b. yasaklayan tabelaları emreden, buyruk veren tabelalar olarak; "yangın çıkışı", "tek yön", "yağışta kaygandır", "yol çalışması var", "öğle tatili: 12.00-13.00", "127-A.Ayrancı-S.Evleri" v.b. tabelaları ise bildirimde bulunan, doğrulayan tabelalar olarak ele alacağız.

Buyruk verme/emretme

Searle, edimsöz üzerine yaptığı analiz sonucunda şu sonuca varır: Edimsöz edimini yerine getirmek için belirli koşulları yerine getiren bir davranış biçimi içinde olmaya gerek vardır. Örneğin, bir edimsöz olarak *buyruk verme* sözko-

nusu olduğunda bu edimin yerine gelmesini sağlayan üç koşul vardır:

1. HAZIRLAYICI KOŞUL *(Preparatory Conditions):* Konuşan dinleyenden daha *yetkili* bir konumdadır.

2. İÇTENLİK KOŞULU *(Sincerity Conditions):* Konuşan dinleyenden buyrulan eylemi yapmasını *ister.*

3. TEMEL KOŞUL *(Basic Contitions):* Konuşan, söylenimiyle dinleyene bu eylemi *yaptırma* ile ilgilidir.

Bununla, tabela aracılığıyla iletişimin sözkonusu olduğu bir durum için aşağıdaki gibi bir paralellik kurabiliriz: Searle'e göre edimsöz ediminin gerçekleşebilmesi için gerekli ilk koşul olağan çıktı ve girdi koşullarının gerçekleşmesidir; bir konuşucu (K), bir dinleyici karşısında (D), bir söyleminde bulunur (T). Burada çıktı, anlaşılabilir konuşma kuralları, girdi ise anlama koşullarıdır, yani bununla ortak dil ve iletişimin gerçekleşeceği tüm koşullar farz edilmektedir. Buyruk verme edimsözü sözkonusu olduğunda, K, T ile D'den p'yi yerine getirmesini istemektedir diyebiliriz. Burada "p" ise K'nin T söylenimiyle D'ye ilettiği önermesel içeriktir. Bu koşulları tabela ve tabela karşısında duran bir bireye uyguladığımızda, burada konuşanın (K) bulunmadığı fakat bir söylenimin (T) bulunduğu bir ortam farzedeceğiz, tabelaya "T", tabelanın gösterdiğine "p", tabela karşısında bulunan bireye ise "D" diyeceğiz.

Tabelalar aracılığıyla iletişimin sözkonusu olduğu bir ortama Searle'ün ileri sürdüğü koşullar açısından baktığımızda ise şu sonuçlara ulaşmamız mümkün görünüyor: Şehirde yeralan tabelaların yetkili kurumlar tarafından konuldukları tartışmasız kabul edilir. Örneğin "sola dönülmez" gibi buyruk vermenin sözkonusu olduğu bir tabela karşısında bu tabelanın trafik polisi tarafından konulduğu herkes tarafından bilinir, yani Searle'ün buyruk verme sözkonusu olduğu bir durum için ileri sürdüğü K, D'den daha *yetkili* bir konumdadır *hazırlayıcı koşulu,* bu durumda yerine getirilmiştir. T, (burada K'nın tabela aracılığıyla gerçekleştirdiği söylenimi anlayacağız) gösterdiği p ile D'ye buyrulan eylemi *yaptırma* ile ilgilidir, tabelalar aracılığıyla bu *temel koşul* da yerine getirilmektedir, "sola dönülmez" bir buyruğu vermeğe yetkili bir kurumca konmuştur, lâf olsun diye değil. Dolayısıyla tabela aracılığıyla talep edilen, içtenlikle talep ediliyor olmalıdır.

Bildirimde bulunma/doğrulama

Searle'e göre her ne olursa olsun, bir konuşan bir tümce söylediğinde, bir yargı bildirir. Her bildirim de bir edimsöz edimidir (Searle, 1983:192). Böyle, bildirimde bulunan bir edimsöz ediminin başarılı ve kusursuz olması ise aşağıdaki koşullara bağlıdır.

1. HAZIRLAYICI KOŞULLAR: D'nin, K tarafından doğrulanan yargının, doğru olduğunu sanması için bir *dayanağı* olması gerekir.

2. İÇTENLİK KOŞULU: D'nin bu bildirimin doğru olduğuna *inanması* gerekir.

3. TEMEL KOŞUL: K, söylenimiyle, D'ye bilgi verme ve onu, bu doğrulamaya *inandırma girişimiyle* ilgilidir. (Searle, 1983:204)

Bildirimde bulunmayı, yine bir trafik tabelası örneği ile açmağa çalışacağız. Örneğin, üzerinde "tek yön" yazılı bir tabelada, K, bu söylenimiyle (T), D için, bu yola girdiğinde, karşıdan başka bir aracın gelmeyeceeği bildiriminde bulunur (p), böyle olacağını doğrular. Burada, D'nin bu tabelanın doğruluğuna inanmasının *dayanağı* bu doğrulamanın, trafik akışını düzenlemekle yetkili bir kurum tarafından konmuş olmasıdır. Dolayısıyla burada *hazırlayıcı koşul* mevcuttur. D'nin taşıtını kullanabilmesinin olanağı da bu bildirime *inanmasıyla* mümkündür. K, yani trafiği düzenlemek için, şehre trafik tabelaları yerleştiren kurum da, tabelalar aracılığıyla bulunduğu bildirimlere D'yi *inandırma girişimiyle ilgilidir.*

Türkiye'de tabelalarla iletişim

Türkiye'de tabelalarla iletişim sözkonusu olduğunda, tabelalar aracılığıyla talep edilen eğilimin neden D'de oluşmadığı, bunun sonucu olarak D'nin yüzyüze iletişimi tercih ettiğinin, bu çözümlemeler içinde araştırılabileceği nokta, içtenlik koşuluymuş gibi görünmektedir. Türkiye koşulları sözkonusu olduğunda, doğrulayan ve emir veren olarak sınıfladığımız tabelalara neden pek rağbet edilmediği; içtenlik koşulunun ne derece gerçekleştiğine bakılarak ortaya konabilir.

Yukarıda emir veren, edimsöz edimlerinin içtenlik koşulunu, "K, D'den buyrulanı yapmasını ister" şeklinde açıklamıştık. Türkiye'de tabela ve tabela karşısındaki bir birey sözkonusu olduğunda, bu koşul D tarafından pek tanınmıyormuş gibi görünüyor.

Yukarıdaki iddiamı iki örnekle temellendirmeğe çalışacağım: 1993 Mart ayında Bursa'da bulunduğum sırada, her zaman taksiyle gittiğim yol trafiğe kapatılmıştı ve yol girişine "Girilmez" (emir veren) ile "Yol Çalışması Var" (bildirimde bulunan) söylenimleri taşıyan iki tabela konulmuştu. Taksi şoförü bu iki tabelayı okuyarak yolun kapalı olduğunu anladı fakat, geri dönmeyip tabelaların bulunduğu noktaya kadar gitti ve orada bulunan polislere "Abi, *biz* bir geçebilir miyiz?" diye sordu. Cevap olarak tabelalar *bizim için* kaldırıldı ve tabelaların geçişe kapalı olduğunu söylediği yoldan tabelaların söylediğini reddedip, yüzyüze iletişimi tercih etmemizin bir sonucu olarak, "kazançlı çıkıp" geçtik.

İkinci örneği kendimden vereceğim: bir sigara tiryakisi olarak "Sigara İçilmez" yollu buyrukların yer aldığı mekânlarda, bu buyruğu verdiğini tahmin ettiğim biri bulunuyorsa –okuduğumla ikna olmayarak–, her defasında "*Ben* bir sigara içebilir miyim?" diye sormam ve çoğu kez de yasaklayan bu buyruğa rağmen sigara içme iznini koparmam ya da sigara içmenin yasak olduğu bir mekânda sigara içme ayrıcalığını elde etmem, beni her seferinde yüzyüze iletişimi tercih eder yapıyor.

Bu iki örnekten hareketle, tabelalarla tam iletişim kuramayıp, tabelalara rağmen yüzyüze iletişimi tercih etmemizin nedeni, tabelalar aracılığıyla bulunulan edimsöz edimlerinin başarılı olmalarına rağmen, D için talep edilen eğilimin oluşmamasının, yani bu edimsöz edimlerinin kusurlu olmalarının nedeni olarak, içtenlik koşulunu yadsımamızı gösterebiliriz. Çünkü her iki örnekte de Searle'ün hazırlayıcı koşul ve temel koşul olarak tanımladığı koşullar sağlanmıştır: İlk örnekte tabelaların taksi ve benzeri araçların yola girmelerini engelleme, böyle bir yaptırma ile ilgili olduğu şoför tarafından tam olarak anlaşılmıştır, yani temel koşul yerli yerindedir. İkinci olarak, bu tabelanın yetkili organlarca konulduğu da yine şoför tarafından anlaşılmıştır, yoldaki herhangi birinden değil de, polisten yolu açmasını talep etmesi de bu yetkiyi tanımasının bir göstergesidir, fakat şoförün (D) bütün bunlara rağmen kendisine buyrulan eylemi yapmayı reddetmesi ise içtenlik koşulunu tanımamasının bir göstergesidir. Burada D, K'nın kendisinden tabela aracılığıyla buyurduğu eylemi yapmasını gerçekten isteyip istemediği konusunda emin değildir. Yukarıdaki her iki örnekte de gördüğümüz gibi D, bu koşulu, varolmasına rağmen yadsıyıp yüzyüze iletişimi tercih ettiğinde bir ayrıcalık talep etme ve bu ayrıcalığı elde etme olanağına kavuşmaktadır. K'nın yasaklayan, emir veren edimsöz edimlerinde bulunmasına rağmen, D ile yüzyüze iletişiminde emrini geri alması, yasaklamadan vazgeçmesi de D'nin bu talebini doğallaştırmaktadır.

Buraya kadar anlattıklarımızdan yola çıkarak Searle'ün edimsöz edim kuramı ışığında tabelalar karşısında ikna olmayarak yüzyüze iletişimi tercih etmemizin *bir nedeni* olarak, içtenlik koşulunu reddederek kendimize bir ayrıcalık talep etme olanağı yaratmak istememizi gösterebiliriz.

Bildirimde bulunan tabelalarla olan iletişimimize baktığımızda, yine bizi yüzyüze iletişimi tercih etmeğe yönelten içtenlik koşulunun yerine getirilmemesidir. Bu kez örneği Ankara'dan vereceğim, 1994 başlarında, Çebeci'deki bir ara sokakta, "sağa giriş kapalı" bildiriminde bulunan bir tabela bulunuyordu, yine bir taksi şoförü bu tabelaya rağmen sağa döndü, kendisini uyardığımda ise, burada aylar önce metro çalışması yapıldığı için, yolun trafiğe kapatıldığını, çalışma bitip yol trafiğe açılmış olmasına rağmen tabelanın sadece unutulmuş olduğu için hâlâ burada bulunduğunu söyledi. Yani burada bu tabelayla K, D'ye herhangi bir bildirimde bulunmakla ilgili değildi, dolayısıyla D'nin, K'nın içtenliğine *inanmaması* gerekiyordu.

Türkiye'de yaşayan herbirimizin başına en az bir kez gelebilecek bir diğer örnek de, bakkal dükkânlarının vitrinlerine asılan duyurular, bildirimde bulunan yazılardır, örneğin zamlardan sonra, "sigara satışı yapılmıyor, lütfen sormayın" yazısına rağmen, bu bildirimde bulunan bir dükkâna yoğurt almaya girdiğinizde, bakkalı iyi bir müşterisine tezgâh altından sigara satarken yakalayabilirsiniz. Bu da D, olarak bizi, ister istemez, içtenlik koşulunu yadsıyıp, "bir tane de bana verebilir misiniz?" deme hakkını verir, yüzyüze iletişime yöneltir, yani

bakkalın edimsöz edimini kusurlu kılar.

Yine Ankara'da tüm otobüs duraklarının yerlerinin, metro çalışmalarından dolayı ayda bir kez değişir hale gelmesi, otobüs durağı tabelalarını, bu tabelalarla her gün karşı karşıya gelen Ankaralılar için tanınmaz yapmıştır. Yukarıdaki, unutulmuş trafik tabelası örneği gibi unutulmuş otobüs durağı tabelaları nedeniyle, her gün otobüse binilip inilen duraklar tabelalara bakılarak değil, durakta bekleyenler tarafından doğrulandığında, D için "otobüs durağı" olarak betimlenebilmektedirler. Buna bağlı olarak değişen otobüs yolları da otobüslerin üzerinde yeralan tabelaları işlevsiz hale getirmiş ve otobüs yolcuları, her seferinde, bir hata yapmamak için şoförün onayını almayı yeğler hale gelmişlerdir. Böylece, üzerinde "Ayrancı" yazılı bir tabela taşıyan bir otobüs şoförüne, "Ayrancı'dan geçer mi?" gibi bir soru yöneltmek, abes değil, doğal bir soru olur haline gelmiştir. Dolayısıyla tabelalara itibar etmeyişimizin bir başka nedeni de onlara *inanmamızı* olanaksız hale getiren bu gibi koşullardır.

Burada, tabelaları okuyarak iletişim kuracağımız yerde, yüzyüze iletişimi tercih etmemizi ve yukarıdaki örneklerden hareketle, tabelalara itibar etmeyişimizin nedenini, Searle'e dönerek yeniden iade etmeye çalıştığımızda şu sonuçlarla karşılaşıyoruz: Tabelalar aracılığıyla iletişimde bulunmak isteyen, tabelalar aracılığıyla edimsöz edimlerinde bulunan K'nın, edimsöz edimlerinin gerçekleşmesi için dildışı bir dizge ya da kurum gereklidir. Türkiye koşulları sözkonusu olduğunda, ekmek satanın "ekmek yok" gibi bir bildirimde bulunabilmesi için ekmek sattığını, trafiği düzenlemekle yükümlü emniyet trafik teşkilatının ve karayollarında seyahat edenleri yol durumu hakkında bilgilendirmekle yükümlü karayollarının aynı şekilde bildirimde bulunan ve yasaklayan tabelalarla edimsöz edimlerinde bulunduklarını ve bu tür edimsöz edimlerini gerçekleştirmenin ilk koşulu olan dildışı dizge ya da kurum olma özelliğine sahip oldukları, tabelalarla karşı karşıya bulunan bireyler (D) için açıktır. Bu açıdan bakıldığında, bu türlü edimsöz edimleri başarılıdır ancak burada, K, emir verirken ya da bir bildirimde bulunurken içten değildir. Yeniden yukarıdaki örneklere döndüğümüzde, K'nın emir verdikten, ya da bir bildirimde bulunduktan hemen sonra bundan vazgeçmesi, üstelik D, bunu yapacak durumda iken vazgeçmesi, K'nın edimsözlerini başarılı ama kusurlu kılmaktadır. Çünkü, K, bu tutumuyla sadece içten olmadığını serimlemektedir. Edimsöz edimlerini gerçekleştirmesi için dildışı bir dizge ya da kurum gerektiren bir K, içtenlik koşulunu bir kez bir birey (D) için yerine getirmediğinde ise D'nin her seferinde, yüzyüze iletişimi deneyerek, K'nın içten olup olmadığını sınaması gerekmektedir. Çünkü yasak olan, *benim için* yasak olmayan olabilir ya da tabela aracılığıyla bulunulan bir bildirim *geçerliğini yitirmiş* olabilir.

Böylece Searle'ün edimsöz edimi kuramından hareketle, Türkiye'de tabelalara itibar etmeyişimizin nedenini, dildışı dizge ya da kurumların, bu kuram içinde "içtenlik koşulu" olarak tanımlanan koşulu yerine getirmemeleriyle açıkla-

yabiliriz. Bu koşul yerine gelmediği için de bu toplumda yaşayan bireyler olarak, tabelalar aracılığıyla bizlerden talep edilen bir eğilim içine girebilmek, bu taleplerdeki içtenliği sınayabilmek için her seferinde yüzyüze iletişimi tercih etmek zorunda kaldığımızı söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Aysever, R.L., (1994): *Anlam Sorunu ve John R. Searle'ün Çözümü*, H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Coulthard, M., (1979): *An Introduction to Discourse Analysis*, Longman, Hong Kong.

Denkel, A., (1984): *Anlamın Kökenleri*, Metis Yay., İstanbul.

Searle, J.R., (1974): *Speech Acts*, Cambridge University Press, Oxford.

Searle, J.R., (1983): "Söz eylem nedir?", *Dilbilim Seçkisi*, çev. O.Gödekli, TDK Yay., No. 493, s. 187-204.

Arabesk tartışması

MARTİN STOKES

THE ARABESK DEBATE: MUSIC AND MUSICIANS IN MODERN TURKEY

OXFORD, CLARENDON PRESS, 1992,
265 SAYFA

Yeni Gine'den yazdığı bir mektupta bir dağ topluluğun kültürünü çalışmayı yeni tamamladıklarını anlatıyordu Margaret Mead. Ve sonra ekliyordu: "Bir isimleri yok ve biz de henüz ne isim vereceğimize karar vermedik" (James Clifford, 1988, *The Predicament of Culture,* Londra: Harvard Universites Press, s. 230'da alıntılanmış). *The Arabesk Debate* (Arabesk Tartışması) kitabının yazarı Martin Stokes Türkiye'deki alan çalışması sırasında bu durumun tam tersiyle karşılaştı. Stokes'un karşılaştığı şey öncelikle bir isimden ve bu ismin çevresinde dönen tartışmalardan oluşuyordu. Bu şey arabeskti.

İsmin konmuş, tartışmanın çoktan başlamış oluşu, Stokes'un klasik bir alan çalışması yapmasını, yani bir "kültür"ü toplayıp, sistematize edip, sonra da ismini koymasını, en başından olanaksız kılıyordu. Bu ilk şokun etkisini atlatıp, yaptığı şeyin antropoloji olup olmadığını sorgulamayı bıraktıktan sonra Stokes daha az klasik ama çok daha önemli bir projeye girişecektir: *The Arabesk Debate* modern Türkiye'de müzik üzerine söylemlerin izini sürecektir. Ve bu iz sürüş yalnızca entellektüel söylemlerle sınırlı kalmayacak, Stokes'u TRT koridorlarından çay sohbetlerine, İstanbul'daki saz dershanelerinden Gülhane Parkı'naki konserlere, Karadeniz kasabalarından müzik stüdyolarına ve içkili gazinolara sürükleyecektir.

Ama *The Arabesk Debate* egzotik bir âlemi anlatan şarkiyatçı bir seyahatname değil. Stokes'un gözlerini diktiği dünya, her ne kadar kendi dünyasından farklılığını peşin peşin kabul etse de, Doğu'nun gizemli alaşımlarından oluşmuyor. Bu dünya Doğu'dan çok Batı'nın kıyısında, Doğa'dan çok Kent'te, Duygu'dan çok Kurgu'da ve en önemlisi, Gizem'den çok Dışlanış'ta yerini buluyor.

Stokes'un araştırmasını özgün ve önemli kılan bir çok özellik var. Öncelikle *The Arabesk Debate* yabancı bir dilde arabesk üzerine yazılan ilk kitap. Daha önemlisi, Stokes bu alandaki ilk kapsamlı müzikolojik araştırmayı gerçekleştiriyor. Şimdiye kadar arabesk üzerine yazılanların hemen hemen hiçbir müzikolojik birikime dayanmaması, her şeyden önce müzikal bir olay olan arabeski tam anlamıyla değerlendirmeyi olanaksız kılan bir eksiklikti. (Arabesk şarkıların müzikal yapısını inceleyen altıncı bölüm bu konudaki ilk uzmanca araştırma. Bir anlamda arabeskin müzikal bilinçaltını sergileyen bu bölüm çarpıcı gözlemleriyle kanımca ilerideki araştırmalar için vazgeçilmez bir kaynak oluş-

turuyor.) Stokes'un etnomüzikolojik birikimi ona özellikle Cumhuriyet Türkiye'sinde geliştirilen "müzik dilinin" ayrıntılarına girme olanağını veriyor. Kitabın ikinci bölümü ("Halkın ve müziğin keşfi") "halk müziği"nin, Batı'da da olduğu gibi, ulusallaşma süreci içerisinde bir "icat edilmiş gelenek" olarak kuruluşunu ve böylece müzik üzerine yeni bir söylemin oluşmasını ele alıyor. Burada önemli bir nokta Stokes'un basitçe "Cumhuriyet dönemi müzik reformları başarılı mı, başarısız mı?" diye sormak yerine, bu reformların ne tür müzik söylemlerini mümkün kıldığı sorusuna yönelmesi.

The Arabesk Debate'in övgüye değer bir başka özelliği de kitabın arabesk üzerine yapılan ilk kapsamlı alan çalışmasının sonucu oluşu. Özellikle değişik çevrelere ait kentli müzisyenlerin arasında gerçekleştirilen bu alan çalışmasının ürünlerini kitabın üçüncü bölümünde okuyoruz ("Kural, sistem ve teknik: Türk halk müziğinin yeniden kurulması"). Bu bölümde müzik reformlarının mümkün kıldığı yeni müzik dilinin "icraat"taki etkileri ele alınıyor: değişik çevrelere ait müzisyenler kendilerinin ve diğerlerinin icraatlarını bu dili kullanarak nasıl değerlendiriyorlar ve eleştiriyorlar. Bir başka deyişle, müzisyenlerin kendi kimliklerini oluşturdukları "müzisyen öyküleri"ni sunuyor üçüncü bölüm. Bu öyküler aynı zamanda bize "müziğin politize oluşu" diyebileceğimiz bir sürecin pratiğini anlatıyor.

Ama bu pratiğin tam olarak anlaşılabilmesi kent ortamındaki diğer öykülerin ve kimliklerin araştırma kapsamına alınmasını gerektiriyor. Bu da kuşkusuz ki karşımıza seksenli yıllarda kent kültürünün en önemli ögesi haline gelen arabeski çıkarıyor. Böylece Stokes'un müzik dili üzerine başlattığı etnomüzikolojik çalışma giderek daha büyük ölçeklere taşınıp, antopolojik ve sosyolojik bir karaktere bürünüyor. Etnomüzikolog olduğu kadar yüklü bir antropoloji ve sosyoloji birikimine sahip olması sayesinde Stokes bu farklı düzeyler ve metinler arasında ustalıkla hareket edip, bir çok çarpıcı bağlantıyı gözler önüne sermekte.

Kısaca "Arabesk" başlığını taşıyan dördüncü bölümden itibaren kitap kentin ve arabeskin dünyasına dalıyor. Bu dünyada Stokes iki temel metin gözlemleyecektir. Birincisi söz ve müzikal yapılarının daha ileriki bölümlerde incelendiği arabesk şarkıların oluşturduğu metin. Özünde soyut ve kendi başına anlaşılması güç olan bu metin, varlığını ve anlamını daha geniş ve daha somut olan bir başka metne borçludur.

Bu, Güneydoğu'dan büyük kente gelen göçmenin ve onun coğrafî konumu olan gecekondunun öykülerinin anlatıldığı metindir. Arabesk filmler ve medyada sunulan bu acıklı ve talihsizliklerle dolu öyküler, Doğu'dan gelip, büyük kentte yoksulluk içinde yaşarken bir gün keşfedilip ünlü olan arabesk şarkıcının kurgulanmış yaşam öyküsü *(fictionalized biography)* ile pekişecektir. (Stokes birçok önemli arabeskçinin bu kurgudan çok farklı yaşamlar sürdüğünü gösteriyor ve Orhan Gencebay'ın istisnaî durumunu da ele alıyor. Ama bu istisnanın neden kaynaklandığı açık bir soru olarak kalıyor. Kanımca bu "istis-

na"nın üzerine daha çok gidilmeliydi.) İşte arabesk şarkıların soyut simgeleri, "off off"ları, içli keman pasajları bu kader kurbanı göçmenin yaşamına göndermede bulunarak anlam yüklenmektedir Stokes'a göre.

Kuşkusuz ne arabeskin şarkılardan ibaret olmadığı, ne de müzikal bir metnin anlamının müziğin yazıldığı dönemdeki diğer metinlerden bağımsız düşünülemeyeceği yeni tezler değil. Ama kitabın ilerleyen sayfalarında Stokes çok daha radikal bir önerme getirecektir. Başrolünü gariban-göçmenin oynadığı bu senaryoların verili bir gerçekliğin yansıması veya ezilen bir grubun duygularının doğrudan ifadesi olmanın ötesinde, bir kurgunun ürünü olduğunu öne sürer Stokes. Bu öyküler şarkıların metaforik yapısına bir içerik kazandırmakla kalmayıp, kendileri de daha genel bir metaforu oluşturmaktadırlar: gecekondu ve göçmen de birer metafordur.

Ne köylü, ne kentli olan göçmende veya ne köy, ne kent olan gecekonduda dile gelen, marjinallikten çok, toplumsal liminalite; yani iki şeyin arasında belirsiz bir eşikte varolma durumudur (s. 120). Cinsiyetlerden (120-3), müzikal formlara (altıncı bölüm) dek ayrık durması beklenen her şeyi ısrarla birbirine karıştıran arabeskin sürekli olarak tekrarladığı tema işte budur. Belki şöyle de koyabiliriz: Arabesk dev bir metaforun ürünüdür. Somut imajını "gariban"da bulan, genel bir "iki arada bir derede" oluş *(liminality)*, "kıyıda köşede kalmışlık", dışlanmışlık ve bunlardan kaynaklanan, yaşam karşısında acizlik metaforu. Bu noktada Stokes'un teziyle Murat Belge'nin (*Tarihten Güncelliğe*, 1983, İstanbul: Alan) değerlendirmesi arasında ilginç bir koşulluk var. Arabeski Stokes'dan farklı olarak "içiboşluk kültürü" (s. 391) olarak niteleyen Belge, yine de, son kertede, bu içiboşluğun ardında dev bir "özlem çığlığı" algılıyor (s. 367).

Bu çarpıcı saptama, şimdiye dek arabeske yüklenen işlevlerden çok daha farklı bir işlev yüklemektedir ona. Arabesk yanlızca devletin kültür politikalarındaki önemli bir boşluğu dolduran bir oluşum değildir. Ne de 1950'lerden bu yana süren köyden kente göçüşün ortaya çıkardığı kimi grupların tepkisine indirgenebilir arabesk. Arabesk bütün bunların ötesinde, Batı'nın kıyısında kalmış bir devletin politikacılarından, kentin kıyısında kalmış göçmene dek, bütün düzeylerde "kıyıda kalmışlığı" yaşayanların öykülerini eklemleyebilecekleri bir uzay açar.

Böylece kullanım olanakları neredeyse sonsuza ulaşan bir metin olarak beliriyor arabesk Stokes'un çözümlemesinde. *The Arabesk Debate* Sirman'ın (Martin Stokes, "The Arabesk Debate", *New Perspectives on Turkey*, 1994, no. 11) da belirttiği gibi daha çok gelecekteki çalışmalara pencere açan genel bir çerçeve çiziyor (s. 191-2). Kuşkusuz "gariban"la özdeşleşmenin, onun metnine göndermelerde bulunarak kendi öykülerini kurmanın çok çeşitli yolları var. Taşralı ev kadınlarından, Avrupa'daki göçmenlere uzanan yelpazede arabeskin hangi kimlik ve öyküleri mümkün kıldığının gelecekteki araştırmalarda açığa çıkarılacağını umuyoruz. Ve tabii, arabeskin olası kıldıkları kadar olanaksız kıldıkları

da önemli - arabeskin çekim alanına girmeyen öykü ve kimlikler de olmalı. Çünkü belki de garibanın metinlerinin kurabileceği permütasyonlar her şeye rağmen sınırlı. Örneğin, neden şeref, erkeklik ve gurur garibanın temel stratejileri olarak beliriyor da, mizah bu stratejilerin dışında kalıyor? Bu tür sorular doğal olarak "arabesk-olmayan" veya arabeske "rakip" söylem ve stratejileri gündeme getirecek.

Bu bağlamda ele alınması gereken önemli bir kavram da kitapta sık sık değinilen "resmî söylem". Ancak kitabın değişik bölümlerinde "resmî söylem"e değişik anlamlar yüklenmesi kimi karışıklıklara yol açıyor. Aslında Stokes'un hem arabeskin belirli bir sınıf veya gruba maledilemeyeceğini, hem de arabesk metnin çok çeşitli düzeylere yayılabilirliğini göstermesi, resmî-arabesk ayrımının zorluğunu kanıtlıyor. Çoğu kez arabeski gecekonduda ararken kentin merkezindeki TRT koridorlarında bulduğunu belirten Stokes (s. 126), kimi sosyolojik çalışmalarda fazla rahatça kurulan resmî-popüler, merkez-çevre vs. gibi dikotomilerin sakıncalarını anımsatıyor bize.

Bütün bunlara rağmen Stokes'un özellikle kitabın son sayfalarında, arabeske uygulanan yasaklardan yola çıkarak bir çeşit resmî-arabesk karşıtlığı kurması belirsizliğe yol açıyor. Ancak, bu belirsizliğin ayrıntılı bir incelemesini yapan Sirman'ın (1994) da vurguladığı gibi bu durum belki de yalnızca Stokes'un sorunu değil. Türkiye'de resmî söylemin en başından beri yapısal bir belirsizlik taşıdığı söylenebilir. Bir boyutunda "medenî uluslar seviyesine ulaşmak" ülküsü yatan bu söylem, bir diğer boyutta, İstiklâl Marşı'nın söylenmeyen bir kıtasında yazıldığı gibi, bu medeniyeti "tek dişi kalmış canavar" olarak kavrar. "Medeniyet'in, yani Batı medeniyetlerin yakın Türkiye tarihindeki bu muğlâk anlamı, kuşkusuz Türkiye'nin coğrafi ve kültürel muğlaklığıyla bağıntılı. Eğer arabeskin Stokes'un öne sürdüğü gibi tam da böyle bir belirsiz eşik metaforu üzerine kurulduğunu kabul edecek olursak, arabesk ve "resmî söylemin" önemli bir yapısal benzerlik taşıdıkları ve kolaylıkla birbirlerinden ayırdedilemeyeceklcri açık.

Gelecekteki çalışmalarda "resmî söylem" kavramının çıkardığı sorunlar belki de herhangi bir ideoloji veya merkeze indirgenemeyecek, tam tersine Doğu-Batı, merkez-çevre, devlet-halk vs. gibi kutuplaşmaları mümkün kılan daha genel bir söyleme odaklanarak çözülebilecek. Yakın Türkiye tarihinde iktidarın da, muhalefetin de, Batılılaşmayı savunanların da, Batı karşıtlarının da savlarını temellendirdikleri böylesi bir söylemin varlığını sorgulamak çok abartılı bir kuşku değil. Müzik tartışmaları bağlamında bu söylem Atatürk'ün "yüzümüzü ağartacak bir musikî" arzuladığı konuşmasından bu yana süren "çokseslilik-tekseslilik" tartışmasının her iki tarafındakilerce de kullanıldı. Israrla "şeyleri birbirine karıştıran" ve eşik metaforu üzerine kurulu arabeskin tehdit ettiği şey, belki de, Doğu-Batı metaforu çevresinde gelişen bu saf biçimler arayışı.

Sonuç olarak *The Arabesk Debate*, üzerine konuştuğu "arabesk tartışması"nı

yeni boyutlara taşıyabilecek güçte bir yapıt. Yakın zamanda dilimize çevrileceğini umduğumuz kitap, hiç kuşkusuz önümüzdeki yıllarda bir çok yeni araştırmacı için kaynak kitap olacak. (Kitap önümüzdeki yıl başlarında İletişim Yayınları'nca yayımlanacak. -en.)

NEDİM KARAKAYALI

• *tanıtım*

Popüler kültür, bilimkurgu ve cinsiyet

BARR, MARLEEN

LOST IN SPACE: FEMINIST FICTION AND BEYOND

CHAPEL HILL, LONDON: THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS, 1992

WOLMARK, JENNY

ALIENS AND OTHERS: FEMINISM AND POSTMODERNISM

GREAT BRITAIN: HARVESTER WHEATSHEAF, 1993

STEVE CRAIG (ED.)

MEN, MASCULUNITY AND THE MEDIA: RESEARCH ON MEN AND MASCULINITIES

NEWBURY PARK: SAGE PUBLİCATİONS, 1992

Bireylerin cinsiyet kavramının toplumsal olarak kurulduğu düşünülürse, toplumu yansıtıcı nitelikleriyle medya ve popüler kültür ürünleri ve daha geniş bir perspektifte "postmodern durum" üzerine söylemler, günümüzde cinsiyet araştırmaları için seçilmiş bir alan oluşturmaktadır. "Postmodern durum", geleneksel merkez, kimlik ve cinsiyet tanımlarını erozyona uğratmakla, "Batılı", "beyaz" ve "erkek" olmayanlara ya da "ötekilere" kendi tanımlarını yeniden yapabilecekleri ve kendilerini yeniden kurabilecekleri söylemsel alanlar açmıştır.

Bu bağlamda, feminist bilimkurgu yazarları, *"Öteki"* konumuyla bilimkurgu anlatısının *yabancı/yaratık (alien)* figürünü çağrıştırarak cinsiyet alanındaki tartışmalara ilginç ve önemli bir müdahalede bulunmakta ve cinsiyet merkezli tartışmalarda yerlerini almaktadır. Böylece, yaşadığımız enformasyon ya da dijital çağ(ın)da, yürürlükteki yüksek teknoloji bağlamında popüler kültürün önemli bir öğesi olan; hatta Jameson ve Baudrillard gibi çağdaş düşünürlere ilham veren bilimkurgu, Donna Haraway gibi feminist kuramcıların da başı çekmesiyle, feministlerin geleceğe ait kurgular ürettikleri, ataerkil sistemde uyarlanmış cinsiyet, kimlik, kadın-erkek ilişkilerine dair alternatif

tanımlar aradıkları bir alan haline gelmiştir. Bir zamanlar H.G. Wells, Asimov, Bradbury gibi erkek yazarlarla anılan bu janr, günümüzde Octavia Butler, Gwyneth Jones, Vonda McIntyre, C.J. Cherry vb. gibi feminist yazarlarla, neredeyse kadınların egemenliğine geçerken, feminist araştırmalar için de popüler bir kaynak oluşturmaktadır.

Marleen S. Barr da, çalışmalarını bu yönde sürdüren bir feminist araştırmacı olarak, kitabı *"Lost In Space"*i (Mekânda Kaybolmak), postmodernite içinde zaman, mekân ve kimlik kaybına bir gönderme ile açıyor. "Merkezsizliği ve referanssızlığıyla postmodern durumun bir metaforu olan çölde, yabancı/yaratıkların uzaylı değil, bu dünyalı kadınlar olduğunu farkına varan" (s. 22) ve ataerkil düzenden kaçan R. Scott'un *Thelma ve Louise*'inden günümüz bilimkurgularına uzanan bir inceleme yapıyor. Teknoloji kavramının içinde zaten kadınlara özgü olan üremeyi barındırdığını, bu yüzden de feminist bilimkurgunun kurgu özelliği taşımadığını savunan Barr, yine de aynı anlama gelen yeni bir terim *(Feminist Fabulation)* önermekte. Bu terim, ataerkil kültürün egemen mitlerine yapı-çözümselci bir yaklaşımla alternatifler aranmasını içerirken, kitaptaki konuları da kendi etrafında düzenlemekte. Barr, ilk bölümde feminist kurgu *(fabulation)* öncesi geleneksel feminist bilimkurgu unsur ve temalarını, bu kurgularda erkeklerin nasıl yer aldığını incelerken; feminist kurgu sonrasını içeren ikinci bölümde, bu türün postmodern dönemle örtüşen ürünlerini ele alıyor. Bu başlık altında, öncelikle, yabancı *(alien)* kelimesinin altında saklı *başka dünyalı* göndermesini metaforik bir formda toplumun içindeki ötekiler=kadınlar için kullanan ve bu kişileri konu edinen Octavio Butler ve James Tiptree'nin romanları incelenmekte. Bunun yanısıra, yine son dönemde üretilen feminist kurguların barındırdığı anti-ataerkil, hümanist, anti-hümanist, asalet veya kahramanlığın öne çıktığı, çok cinsiyetli ya da tek cinsiyetli yeni toplum tasarıları üzerinde örnekleri ile durmakta.

Marleen S. Barr'la eşdeğer kaygılarla hazırlanmış bir başka feminist bilimkurgu ve postmodernite odaklı çalışma ise Jenny Wolmark'ın *"Aliens and Others"* (Yabancılar/Yaratıklar ve Ötekiler) ismini taşıyan kitabı. Wolmark, kitabında daha sistematik bir incelemeyle, postmodern durum, feminist teori ve bilimkurgu türünün kesişmeleriyle oluşan çerçeve içinde feminist bilimkurguları analiz etmekte. Baudrillard'ın hiperrealite içinde zaten hayatın kendisinin bilimkurgu olduğu yolundaki argümanını ve Jameson'un tarih duygusunun kaybı ile oluşan "ebedî şimdi" *(perpetual present)* kavramını referans olan Wolmark, bilimkurgunun bugünkü toplumun geleceği tasvir edememe durumunu dramatize ettiğini savunmaktadır. Wolmark'a göre, meta-anlatılara yeniden geçerlilik kazandırma yolunda Batı'da çıkan krizle beliren *araalan* da bu pratik için kullanılmaktadır. *"Paraspace"* de denilen, baskın, hegemonik cinsiyet ideolojöisinin geçmediği bu alternatif olan, feminist bilimkur-

gu yazarlarına ise cinsiyete ilişkin tanımların yeniden yapılandırılmasında hizmet etmektedir.

Wolmark, bu bağlamda, kendi deyişi ile, insan-yaratık karşıtlığını tersyüz eden Octavia Butler ve Gwyneth Jones'un; geleneksel bilimkurgu yapısında olsa da kadın kahramanlarla cinsel kimlik ve ilişkileri yeniden yapılandıran Vonda Mclyntyre ve C.J. Cherryh'in; ataerkil düzenin yıkılışıyla erkeklerin öteki ilan edildiği kadınlara özel dünyalar tasarlayan Suzy McKee Charnas, Sheri Tapper, Pamela Sargent ve James Tipree'nin; ve *cyborg* (sibernetik organizma) metaforu ile insan-makina ilişkisi sonucu ortaya çıkan 3. cins üzerinde duran Rebecca Ore, Marge Piercy ve Elizabeth Vonarburg'un metinlerini inceliyor. Son olarak, yazında William Gibson'ın *Neuromancer*'ının, sinemada ise R. Scott'un *Blade Runner* ve T. Gilliams'ın *Brazil*'inin öncülük yaptığı, bilimkurgu içinde ayrı bir janr olarak kabul edilen *cyberpunk* üzerinde duran Wolmark; bu metinler üzerinden, *Cyberpunk*'ın 'maço' tavrına rağmen, teknoloji ve post-endüstriyel toplum bağlamında ve özdeki farklılık ve kimlik sorunsalı açısından bakıldığında, feminist bilimkurgunun etkisiyle oluştuğunu belirtiyor.

Son 30 yılda kendine önemli bir gündem yaratan feminist tartışmalar, bir taraftan da erkek/lik üzerine incelemelere de modellik etmekte. Nitekim, editörlüğünü Steven Craig'in yaptığı *"Men, Masculinity and Media"* (Erkekler, Erkeklik ve Medya), feminist araştırmalarda medyanın rolünü gözönüne alarak, erkekliğin medyadaki sunumunu inceleyen makaleleri biraraya getiriyor. Ataerkil sistemin kuruluşunda, eril tanımında ve yapılanmada etkiyen aktif sosyal güçleri anlamak adına bir medya analizinin hedef alındığı bu kitapta, rock müziğinden (Stan Denski/David Sholle), *Süperman* çizgi romanına (Norma Pecora); sinemadan (Ralph R. Donald) televizyona (Cynn C. Spangler, Venice T. Berry); bira reklamlarından (Lance Strate) haberlere (David Croteam/William Haynes) ve spora (Donald Sabo/Sue Curry Jansen), farklı araştırmacılar farklı medyalarda toplumdaki geleneksel eril imajının nasıl yaratıldığını ve güdümlendiğini, erkeklik göstergelerinin nasıl oluştuğunu sorguluyor. Amerikan popüler kültürü örnek alınarak yapılan bu araştırmalar, öte taraftan, ABD medyasının dünyadaki baskınlığıyla cinsiyet kavramlarının bütün dünyaya buradan projekte edildiğini savunan Amerika dışından iki perspektifle de (Jeff Hearn/Antonio Melechi) genelgeçerlik kazanarak pekiştiriliyor.

Sonuç olarak, burada kısaca tanıtımına çalışılan üç kitap, topluma ve toplumu gören medyaya çağdaş bir gözle bakan, inceleyen, eleştiren nitelikleriyle, postmodern durumda çözülen ve değişerek tekrar yapılanır görünen cinsiyet ve kimlik tanımlarına açıklık getirerek ilgilisine yararlı birer kaynak oluşturmaktalar.

ÖZLEM ÖZKAL

• *tanıtım*

Promosyon kültürü

ANDREW WERNICK
PROMOTIONAL CULTURE
LONDON: SAGE, 1991

Wernick, kitabında tüketim nesnelerinden yola çıkarak, sembolik, ideolojik, ekonomik, sosyal alanlarda promosyon olgusunu, kültürün bir durumu olarak inceliyor. Promosyon terimini, geniş bir yüzeyde, reklamın kendisiyle birlikte ortaya koyduğu tüm süreçler olarak ele alıyor. Dolayısıyla, reklamın kültürel alanda yükselişini, sadece ticarî amaçlı bir iletişim aygıtı olmamasına bağlıyor. Kitabın amacı; tarihsel ve yapısal bir mantık izleyerek, Wernick'in deyimiyle "promosyon kültürünün" bir bütün olarak yapılanmasını incelemek. Ancak, Wernick, Amerikan toplumunu nesne edinerek, kendi içine dönük bir çalışma sergiliyor.

Birinci bölümde, Wernick tüketim nesnelerine bindirilen kültürel ve ideolojik anlamların analizini çıkış noktası olarak alıyor. Tarihsel bir yaklaşımla, bir örnek üzerinden: 18. yy.'da sergilenen antik bir vazonun el yapımı bire bir kopyasının ticarî dolaşıma girerek, kendi promosyonunun nesnesi haline gelmesi üzerinde duruyor. Sembolik, ideolojik, kültürel ve ekonomik anlamlar yüklenen bir mal, kültürel alanda, değer ve arzu olguları üzerine oturan bir pazar yaratıyor. Böylece her yeni ürün, yeni bir kültürel ifadeye dönüşüyor.

İkinci bölümde ise, Wernick reklam örnekleri üzerine odaklanarak, tarihsel bir analizle ideoloji-reklam ilişkisi ve kapitalist kültürün oluşumu üzerinde durmaktadır. Reklamda sunulan mal, retorik yoluyla arzulanan psiko-ideolojik bir göstergeye dönüşerek, sosyo-kültürel bir kimlik kazanır. Tüm reklamlar ideolojiktir. Reklamlar da sembolize edilmiş mal, atfedilen tüketici egosuna (sen/siz) seslenen metinlerle kültürel kimliğe bürünen bir kurgu kazanmaktadır. Ancak, bir malın kimliğinin oluşmasında tasarım, ambalaj, satış şekli gibi diğer ögeler de rol oynar. Reklam bu zincirin tek bir halkasıdır. Bu zincir promosyon kurgusunu oluşturur. Böylece marka bir göstergeye dönüşür. Wernick, bu bölümde "sembolik reklam" başlığı altında ayrı bir kategori açmaktadır. Her ne kadar sembolik reklam örnekleri üzerinde tartışmasını sürdürse de, diğer reklam şekli ile neyi kastettiği açıklık kazanmamaktadır. Wernick'e göre, sembolik reklamlar bazı temel sanıları (kültürel kodları) deşifre ederek, iki strateji üzerinden hareket eder; (i) Roland Barthes'ın tanımı doğrultusunda "mitlerin" kullanımı ve (ii) erotik cazibenin işlenmesi. Bugün, ideolojik bir araç olarak reklam, kültürel politikaların argüman nesnesi haline gelmiştir.

Üçüncü bölümde Wernick, tarihsel bir yaklaşımla, "erkek" üzerinde odaklanarak, cinsellik kavramının yeniden yapılanması üzerinde duruyor. 1960'larda kadınların ekonomik, politik ve sosyal yaşamda söz sahibi olmaya başlamasıyla reklamın erkeğin kimliğini koruma üzerine bir misyon oluşturduğuna dikkat çekiyor. Ataerkil kodların zayıflamasıyla, geleneksel tüketici aile imajının da çözülmesi reklama yansıyor. Sembolik olarak, erkek de en az kadın kadar seks nesnesi haline geliyor. Reklamda iki cinsiyet arasında ekonomik, kültürel ve politik güç eşitleniyor. Hızla çoğalan kadın ve erkek dergileri, kendi promosyon nesneleri olarak iki cinsiyet arasındaki rekabeti körüklüyor. Sonuçta sahip olunan şey, satılan mal değil, reklamın ta kendisi olarak algılanıyor. Dolayısıyla, söz konusu olan şey; karşılıklı alış-veriş nesneleri haline gelen promosyon bireyleridir.

Dördüncü bölümde ise, otomobil örneğinden hareketle, teknolojinin yeni görünümü üzerinde duruluyor. Tüm bölümlerde olduğu gibi, bu bölümde de Amerika'daki tarihsel devinimler, reklam örnekleriyle ele alınıyor. Bir ürün olarak, kendi promosyonunu tek başına yapabilen otomobil endüstri ve bilimin çerçevelediği yeni bir dünyanın sembolü olarak yerini alıyor; ilerleyen teknolojinin bir göstergesi. Wernick otomobilden roketlere, roketlerden mikroçiplere kadar uzanan teknolojik ilerlemenin altını çiziyor. Bu arada, kapitalist kültür içinde değerlerin ve sembollerin nasıl bir evrim geçirdiğine değiniyor.

Beşinci bölümde, medya ve kamuoyu üzerinde duruluyor. Promosyon dinamiğinin kültürel özellikleri, post-endüstriyel kapitalizmin ortaya koyduğu bir oluşum. Reklam, ortak kültürün gelenek ve göstergelerini tekrar dolaşıma sokarak, ürünün imajlarına yenilerini bindiriyor. Reklamın önemi, kültürel bir girdi olarak büyük bir çağdaş izleyici kitlesiyle iletişime girebilmesindedir. Kültürel ürün ile tüketim nesnesinin birbirine entegre olması popüler kültürün oluşumunu sağlıyor. Wernick bu bölümün sonlarına doğru basının uyguladığı promosyon çeşitlerini tanımlamaktadır. Sonuçta sonu olmayan bir promosyon süreci geçerlidir. Her promosyon mesajı, başka bir promosyon mesajının parçası olan diğer bir mala atıfta bulunur. Referans noktaları kaybolan mesajlar, promosyon olarak kendi kimliklerini oluşturmaya devam ederler.

Altıncı bölümde, Wernick seçim afişlerini konu alarak promosyon ve politika bağlantısını irdeliyor. Seçim afişleri ile reklam afişleri arasında tema ve yapı olarak hiçbir farklılık olmadığını saptıyor. Ticarî bir alan gibi gözükmeyen politikanın, promosyon kültürü tarafından yeniden kurulması, onun kurallarına ve işleyişine göre uygulanması söz konusudur.

Yedinci bölümde, üniversitelerin, fonlar, krediler, notlar, araştırmalar, okul taksitleri, yayınlar gibi kendine özgü unsurlarıyla özel bir endüstri alanı yarattığı üzerinde duruluyor. Böylece, üniversite sisteme oturan ve sistemle benzerlikler gösteren diğer bir sistem olarak promosyon kültürü içinde yerini alıyor.

Son bölümde Wernick genel bir saptama yaparak, promosyonun çağdaş kül-

türde bir durum olduğunu, kültürel bir fenomen olarak medya yoluyla enformasyon ürettiğini öne sürüyor. Jameson'a bir göndermeyle promosyonun kapitalist gelişme süreciyle beraber ilerlediğini ve geç kapitalist dönemin kültürel hakimiyet ve ifade biçiminin "promosyon" olduğunu belirtiyor. Promosyonun sosyal hayatın her alanına yayılması, bir güç olarak homojen bir kültür görüntüsü ortaya koyar. Ticaret geliştikçe, tüketim nesnelerinin dolaşımı genişledikçe ve üretim endüstriyelleştikçe, dolayısıyla ticarî rekabet sosyal hayatın önemli bir prensibi haline geldikçe, promosyon olgusu kültürel düzlemde yayılmaktadır.

Genel olarak kitapta dikkat çeken nokta, Amerika gibi geç kapitalizmin başat olduğu bir toplumda, her alanın promosyon olgusu etrafında toplanmasının, Wernick tarafından tarihsel ve yapısal bir mantık çerçevesi içinde gözlemlenişidir. Kitapta Wernick çok farklı bakış açıları önermemekle birlikte, içinde bulunulan durumun saptanması açısından kayda değer bir çalışma sunuyor.

BAŞAK ŞENOVA ŞİMŞEK

• *tanıtım*

Bir teknik görüntü felsefesinin gerekliliği

VİLÉM FLUSSER

FÜR EİNE PHİLOSOPHİE DER FOTOGRAFİE

GÖTTİNGEN: EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 1993, 80 SAYFA

VİLÉM FLUSSER

INS UNİVERSUM DER TECHNİSHEN BİLDER

GÖTTİNGEN: EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 1985, 143 SAYFA

İlk olarak 1981 yılında Almanya'da sempozyumlarla adını duyuran Flusser, özellikle *Für Eine Philosophie der Fotografie* ve *Ins Universum der technischen Bilder* adlı kitaplarıyla, dönemin fotoğraf alanındaki postmodernizm tartışmalarına yeni bir yön kazandırmış, ancak fotoğraf, teknik görüntü ve bilgisayar kodları gibi geniş bir görsel perspektifi içine alan bu düşüncelerinin etki alanı sadece Almanca konuşan ülkelerle sınırlı kalmıştır.

Yahudi bir aileden gelen Flusser 1920'de Prag'da doğmuş, savaş sırasında Nazi baskısından kaçarak eşiyle birlikte önce Londra'ya, daha sonra da Sao

Paulo'ya göç etmiştir. Sao Paulo Üniversitesi'nde Prag'da başladığı felsefe eğitimine devam etmiş ve daha sonra aynı üniversitede hoca olarak bilim felsefesi dersleri vermiştir. 1972'de de İletişim ve Beşerî Bilimler Fakültesi'nde iletişim felsefesi dalında profesörlük ünvanını elde etmiştir. Birçok bilim ve sanat kuruluşunda danışmanlık ve yöneticiliğin yanı sıra 1964'de Brezilya Felsefe Dergisi'nde başyazarlık da yapmıştır. Askerî yönetimle arasında çıkan bir anlaşmazlık sonucu eşiyle birlikte Brezilya'dan ayrılarak önce İtalya, sonra da Güney Fransa'ya yerleşmiştir.

Ana dili Almancada yazdığı ve felsefe alanındaki en önemli çalışması sayılan ilk kitabı *Für eine Philosophie der Fotografie (Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru)* 1983'te yayınlanmıştır. Fotoğraf konusunun sınırlarını aşan bu çalışmasında, özellikle post-endüstriyel toplumun varoluş nedenini tanımlayan tüm aygıtların bir prototipi sayılabilecek kamera üzerinde yoğunlaşarak, fotoğrafın ve aygıtı kullanan fotoğrafçının toplumsal bir analizine yönelmiştir. Beş baskıya ulaşan bu kitabı, Türkçe de dahil olmak üzere birçok dile çevrilmiştir. *(Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru,* Çev: Y. Doç. Dr. İhsan Derman, ODTÜ Gisam, Med Campus, 1992). 1985 yılında, Flusser'in *Für eine Philosophie der Fotografie* kitabında ortaya attığı *Fotoğraf-Felsefesi* kavramını bu sefer sibernetik bir ağ olarak ele aldığı toplum açısından yorumladığı ve bir bakıma bakıma bir önceki kitabının devamı niteliğindeki *Ins Universium der technischen Bilder (Teknik Görüntüler Evrenine Doğru)* yayınlanmıştır. Bu kitap Flusser'in artık bir *"bilgisayar filozofu"* ve *"telematik kültürün peygamberi"* olarak anılmasını sağlamıştır.

İki yıl sonra, tarihsel bir hareket olarak yazını sorguladığı *Die Schrift? Hat Schreiben Zukunft? (Yazın?: Yazmanın Geleceği Var mı?)* adlı kitabı ve yine aynı yıl sanatçı Louis Bec'le yazdığı, kuramsal biyoloji, algılama, olgusalcılık ve mantıksal analizin bir bileşkesi olan, belki de anlaşılması en zor kitabı sayılabilecek *Vampyroteuthis infernalis* yayınlanmıştır. Okuycuyu bir görüntüler ülkesine sürüklediği ve diğer gelecek senaryosu çizdiği bir sonraki kitabı *Angenommen (Varsayılan),* aynı zamanda 1991'de bir trafik kazasında hayatını kaybeden Flusser'in son kitabı olmuştur.

Teknoloji insanlığa düşünülemeyecek yeni olanaklar sağlamakta ve bu olanaklar dünyasında *"doğru"* ve *"gerçek"* gibi terimler günden güne anlatım yeterliliğini yitirmektedir. Çünkü artık bilgisayarların ilginç ve sınırsız yazılım dünyası, insana her şeyi mümkün kılmaktadır. Flusser, yeni iletişim araçlarının ortaya çıktığı ve durmadan bilimsel icatların yapıldığı böyle bir ortamda oluşan kültürel değişimlere yeni bir bakış açısı getirmiş, fakat göze alınması gereken risklerden çok, bu dönemin sağlayacağı yeni olanaklar üzerinde yoğunlaşmıştır. İşte onu öteki düşünürlerden ayıran özelliği de, teknolojiyi insan hareketinin bir dışavurumu ve icadı olarak açıklayan bu olgusalcı bakış açısı olmuştur.

Bilgisayar teknolojisinin, doğrusal yazına benzer bir şekilde, yeni bir dönemin başlangıcı olduğu düşüncesinden yola çıkan Flusser, matematiksel soyutlamanın, doğrusal yazından gittikçe uzaklaşan, yeni bir görüntülerle düşünme şekline yol açtığına işaret etmektedir. Birçok yaklaşımında, gerek fotoğraf makinesi ve video kamerası, gerekse bilgisayar tarafından üretilen görüntülerin de felsefî bir alımlama boyutunun olabileceği üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Özellikle 9 bölümden oluşan *Für eine Philosophie der Fotografie* kitabında, fotoğraf üretimini felsefî bir boyutta ele almakta, ışık seçiminin yanı sıra, özne seçiminin, ele alınışının ve yansıtılmasının da bu süreçte önemli bir rol oynadığına dikkat çekmektedir. İlk fotoğraf makinaları bile resim sanatında rastlanmayan durumlara yol açmış ve fotoğraf, bir düşünce aracılığıyla sunulmaktan çok, kendi kendisini sunması bakımından geleneksel görüntülerden farklılaşmıştır. Aygıt *(Apparatus)*, programıyla bu dört boyutlu dünyayı iki boyuta indirgeyebilecek güçte olan fotoğrafçıyı hem sınırlamakta, hem de ona yeni olanaklar sağlamaktadır. Fotoğraf aygıtının akıllı bir makine olması, bir yandan fotoğraf üretimini otomatikleştirmekte, öte yandan da insanı gereksiz işten kurtararak bir *"oyuncu"* durumuna getirmektedir.

Fotoğraf aygıtının, üzerinde bu kadar düşünülecek değerde olması, onun yeni kavramlar üretebilecek güçte bir makine olmasından ileri gelmektedir. Bunun nedeni ise, fotoğraf makinesinin bizim daha iyi görmemizi ve asıl önemlisi daha iyi düşünmemizi sağlayacak bir çeşit beyin özelliğine sahip olmasıdır.

Flusser, gerek Aygıt *(Apparatus)*, gerekse işletimsel mantığın insanlığın bir kaderi olduğunu ve bu konuda artık bir şey yapılamayacağını savunmaktadır. Bugün artık makinelerin esaretinden kurtulmak gibi bir düşüncenin yersiz olduğuna ve böyle bir durumun insanı sadece tüketici bir yaşama sürükleyeceğine dikkat çekmektedir. Flusser'e göre aygıtın kurulduğu yerde, işletiminden başka bir seçenek yoktur.

Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* kitabında ortaya koyduğu savları geliştirdiği bir sonraki *Ins Universum der technischen Bilder* adlı kitabında, daha çok şu anda içinde yaşadığımız fotoğraf ve televizyon görüntüleriyle yüklü bugünkü evrenin, bir taraftan bilimsel, politik ve sanatsal kategorilerini tanımlamaya, öte yandan da bu yeni toplumun varoluş amacını ortaya koymaya çalışmaktadır. Geleceğin fantastik dünyasını sunmaktan çok, bugünün eleştirisinde yoğunlaştığı bu kitabında günümüzün sorunlarına çözüm aramak yerine bu *"bilgi toplumu"*nda oluşan yeni eğilimleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın ele aldığı ortam, metinlerin görüntülerle yer değiştirmesine paralel olarak, insanın çevresini tek boyutlu doğrusal olarak yorumlamayı bırakarak, iki boyutlu yüzeyler ve sahneler şeklinde algılamaya başladığı, uzun zaman boyunca doğrusal yazının bilgi iletişiminde kullanıldı-

ğı, ama daha sonra bu görevin fotoğraf, film, video, televizyon ve bilgisayar ağlarına devredildiği teknik görüntüler evrenidir.

Flusser, 20 bölümden oluşan bu kitap boyunca teknik görüntülerin kapsamlı bir tanımlamasını yaparak, Teknik görüntüler nedir? Geleneksel görüntüler ve teknik görüntüler insanlığın hangi bilinçlilik düzeylerinde ortaya çıkmıştır? Aslında sanal yüzeyler olan, matematiksel hesapların üzerine kurulu bu teknik görüntü mozaiğinin algılanması nasıl mümkün olmaktadır? Telematik, bu görüntü devrelerinin insanla iletişimini sağlayabilir mi? gibi sorulara da cevap aramaktadır. Bu çalışmanın sonunda Flusser, insanın bedensel bütün hareketlerden elini çektiği ve sadece *"saf bilgi"* üzerine yoğunlaştığı böylesine bir *"masalsı"* teknik görüntüler evreninin aslında bilinçli olarak üretilmiş bir rüya veya görüntüleştirilmiş bir yaşamdan başka bir şey olamayacağı sonucuna ulaşmaktadır.

Bu iki çalışması sırasında, Flusser'in tanımladığı *Aygıt (Apparatus), Görüntüleştirme, Telematik, Geleneksel/Teknik Görüntüler* gibi birçok kavramın, bu çalışmaların ortak kapsamı hakkında bir ipucu vermesi açısından kısa bir şekilde gözden geçirilmesinde yarar vardır.

Aygıt (apparatus): İnsan düşüncesini taklit eden, kompleks bir "oyuncak"tır. Bu oyuncakla oynanabilecek oyunlar tamamıyla aygıtın programıyla belirlenmektedir. Bazı tam otomatik aygıtlar insan müdahalesine gerek duymazken, birçok aygıtın *"oyuncu"* olarak insana ihtiyacı vardır.

Geleneksel teknik görüntüler: Geleneksel görüntüler nesnelerin görüntüsü, varolan sahnelerin yenidensunumu olmasına karşın, bir bilimsel kuram çerçevesinde aygıtlar aracılığıyla üretilen teknik görüntüler ise, kavramların matematiksel hesaplarla yenidensunumudur.

Otomasyon: İnsan girişiminin tamamen dışlandığı, kendi kendine işleyen bir raslantılar sistemi.

Görüntü: Çoğunlukla mekân ve zaman ile ilgili dört boyutu, iki boyutlu bir düzlem haline getirerek kendi dışlarındaki kavramlara işaret eden anlamlı yüzeylerdir.

Kod: Amacı insanlar arasındaki iletişimi mümkün kılmak olan semboller sistemi.

İşleten: Aygıtın ancak dışsal özelliklerine hükmederek ona yön verebilen, bunu yaparken de bilinmeyen bazı içsel özelliklerin egemenliği altında olan, başka bir deyişle, hiçbir zaman tamamıyla ustası olamayacağı bir oyunu oynayan *"oyuncu"*.

İdeoloji: Bir bakış açısını ötekilerden üstün tutup ona bağlanmaktır. İdeoloji sahibi, dünyaya tek bir bakış açısından bakar ve onu anlatmaya ve değiştirmeye çalışır. Fotoğrafçı ise birçok bakış açısına sahiptir ve amacı dünyayı açıklamak değil, onu olabildiğince değişik noktalardan kaydetmektir. Fakat ideoloji fotoğrafçıda değil, kameranın içinde saklıdır.

Görüntüleştirme (Imagination/Einbildung): Flusser iki tür görüntüleştirme tanımı yapmaktadır. *"Eski görüntüleştirme" (Imagination)* olarak, olguların iki boyutlu semboller halinde açıklanarak okunmasını, *"Yeni görüntüleştirme" (Einbildung)* olarak ise, sayıların, doğrulara, yüzeylere, kısacası hareket halindeki nesnelere dönüştürülmesini amaçlamaktadır.

Büyü: Yazından sıyrılmış, geleneksel görüntülerin evrenidir. Her şeyin başka her anlama geldiği ve her şeyin her şeyi simgeleyebildiği sonsuz döngü dünyası, anlamlarla dolu, *"tanrılarla"* dolu bir dünya.

Fotoğraf: Programlı bir aygıt tarafından üretilen ve dağıtılan, büyüsel bir sahnenin görüntüsüdür.

Modeller/Taklitler (Vorbilder/Abbilder): Modeller (Vorbilder) gerçekleştirilebilecek olasılıkların yenidensunumları, bir çeşit somutlaştırılmalarıdır. *Taklitler (Abbilder)* boşluğun derinliğinden ve zamanın akışından soyutlanmış ve sadece iki boyutluluğun korunduğu deneyimlerdir.

Telematik: Teknik görüntülerin dağınık devresinin iletişimsel bir anlam kazanmasını sağlayan teknolojidir. Telematik iletişim sırasında, insan ve *"yapay"* bellekler arasında bilgi alışverişi yapılmakta ve bundan yeni bilgiler üretilerek, yapay belleklere yüklenmektedir. Telematik bir bakıma özgürlüğün sadece bilgi üretmek değil, bilgileri doğal entropiden de korumak olduğunu anlatmaktadır. Telematik'in amacı bir şekilde insanı olumsuz kılmak ve insana ölmemek için yaratmak zorunda olduğunu göstermektir.

Fotoğrafçıyla aygıt arasındaki çatışmaya rağmen, fotoğraf ve film (hareketli fotoğraf), aygıtın daha çok dış görüntünün objektif bir tanıklığını yapması nedeniyle halen bir yenidensunum tekniği sayılmaktadır. Bilgisayar görüntüleri ise, sadece anlamsız matematiksel işlemlerin şekle dönüştürüldüğü görsel bir çeviri olduklarından, yeryüzü üzerindeki herhangi bir objenin tanıklığını yapmaya çabalamazlar. Piksellerinin, genlerinin, elementer parçacıklarının temeline inilebildiği takdirde, sanal veya gerçek dünya, her türlü şeklin verilebileceği bir yüzey, bir ekrandan başka bir şey değildir. İşte Flusser, çalışmalarıyla insanlığı böyle bir dünya içinde yaşamaya ve düşünmeye hazırlamaktadır.

Flusser'in bu çalışmaları yayınlamaktaki tek amacı, bir tartışma ortamı yaratarak, katılıp fikirlerini paylaşacak okurlara ulaşmaktı. Her ne kadar Flusser'in fikirleri özellikle genç kuşak arasında gerektiği saygı ve ilgiyi gördüyse de, akademik ortamlarda uzun süre benimsenmemiş ve dışlanmıştır. Flusser'in yeni olasılıkları araştırmadaki çabası ve bazen açık seçik ortaya koyduğu, bazen de metaforlarla gizlediği evrenselliği kısa bir zamanda hakettiği ilgiyi görmesini sağlamıştır. Fakat çalışmalarının asıl değerlendirilmesi ancak ölümünden sonra olmuş ve sorguladığı kavramlar daha yeni tartışılmaya başlamıştır.

SERHAT GÜNAYDIN

• *tanıtım*

Terminal Kimlik

SCOTT BUKATMAN

TERMINAL IDENTITY: THE VIRTUAL SUBJECT IN POSTMODERN SCIENCE FICTION

DURHAM & LONDON: DUKE UNIVERSITY PRESS, 1993

İnsan ve teknolojinin giderek iç içe geçtiği 'dijital' zamanda, *Terminal Identity* (Terminal Kimlik), Baudrillard'ın "bilgisayar ağlarının açıldığı terminal" olarak nitelendirdiği günümüz insanını ve onun yeni statüsünü, postmodern söylemin metaforlarıyla örtüşen bilimkurgular üzerinden soruşturan bir çalışma sunuyor. Daniel Bell'in devamlılığı korumaya kodlu kültür karşısına çıkarttığı değişikliklerle sürekli kriz yarattığını savunduğu teknoloji; makina ve nükleer devirlerinden sonra günümüzde de elektronik devrimle, çoğu teorisyene göre sadece postmodern dönemi açmakla kalmadı, yaşamı sararak insanın tanımını da krize soktu. Bu argüman içerisinde S. Bukatman, artık hayatın kendisinin de bir bilimkurguya dönüştüğü görüşüne katılarak, bu şartların belirlediği *cyberpunk* ürünlerde, yazından çizgi-romana, sinemadan bilgisayar oyunlarına bir tarama yaparak, insanın ya da 'terminal'in yeni kimliğini arıyor.

"Kopernik'in dünyanın evrenin merkezinde olmadığını, Darwin'in insanın özel olarak yaratılmadığını ve Freud'un insanın kendi evinde bile efendi olmadığını" ortaya çıkartmasından sonra (s. 8) tarihteki dördüncü ego parçalanması insan-makina ilişkisi ile devam ederken; Bukatman'a göre son bilimkurgu ürünlerin amacı kontrolü kaybeden bu özneye güncel data dolaşımı içinde bir yer ve güç kazandırarak onu tekrar yapılandırabilmek. Ancak, yoğun data trafiğinde kendini ekranın önünde, imaj bombardımanı altında bulan insan için bedenin önemi artık kaybolmaktadır. İnsanın ontolojik tanımının, *Alien, Terminatör* ve diğer *cyborg* (sibernetik organizma) bilimkurgu karakterleriyle de altı çizilen kaybıyla, bahsi geçen yapılanma Bukatman'a göre ekranın önünde değil, arkasında, makinanın alanı içinde gerçekleşecektir. Bu sebeple, Bukatman'ın çalışmasında terminal kimliğin araştırması, insan-makina ilişkisinin yüzeyinden (ekranın önünden) başlayarak, gittikçe derinleşen bir rota ile sibermekâna *(cyberspace)* varıyor ve bu sanal mekânda makina ile kaynaşan, bedensiz olsa da aklı ve belleğiyle yer alan öznenin incelenmesini içeriyor.

"Terminal İmaj" başlığı altındaki ilk bölümde, birincil semptomu imaj bombardımanı altında zaman ve mekân duyumlarının yitirilmesiyle beliren "imaj

bağımlısı" terminal özne (s. 26) ve onu saran yeni gerçeklik konu ediliyor. Alvin Toffler'in fonetik bir göndermeyle "kısa, modüler bilgi bombardımanı altındaki blip kültür" olarak tanımladığı yeni toplumun özneleri, imaj bağımlılığının yanısıra *efemer*, yani elektronik olarak işlemlenmiş ve gerçekliğini kaybetmişlikle nitelendiriliyor. Öte yandan, gerçekliğin yitimiyle beliren bu gerçeklik krizinden Baudrillard *(Simulations)* ve Guy Debord *(Society of Spectacle)* gibi teorisyenlerin fikirleri uzamında özellikle televizyon sorumlu tutulmakta. Bu argüman doğrultusunda, kendi gerçekliğini yaratarak izleyicinin bedenini virüs gibi kuşatan TV ile imge artık bir gösterge değil bir obje, ticarî mal, virüs, silah veya kimliğe dönüşürken, doğrudan deneyim/gerçekliğin data bazlı simülasyonlarla yer değiştirdiği ileri sürülüyor. Böylece, artık TV'nin toplumu değil, gerçek varoluşun arenası olan toplumun TV'nin aynası olduğu savunuluyor.

Ayrıca bu bölümde, insanoğlunun seyircileştirilmesinin fark ve kabul edilmesi terminal kimliğin ilk safhası olarak işlenirken, bu elektronik kirlenmenin altını çizerek konu edinen bilimkurgulardan da örnekler veriliyor. Yeni öznenin tarifine her zaman izleyicilik *(viewership)* nitelendirmeleriyle başlayan bu bilimkurgular William Burroughs, J.G. Ballard'ın romanları, Nicholas Roeg'in "Dünyaya Düşen Adam" isimli filmi, Howard Chaykin'in *American Flagg* çizgiromanı, Nam June Paik'in yapıtları ve TV'de yaşayan ilk bilgisayar ürünü kişilik olan *Max Headroom* üzerinden derinlemesine inceleniyor. Varılan sonuç ise, imaj bağımlılığının artık bir hastalık değil, postmodern kültürde varoluşun şartı olduğu.

Terminal öznenin yerinin ekran önü olduğu saptamasının ardından, ikinci bölüm "Terminal Mekân"da araştırma sahası ekran bariyerini aşarak makinadan içeriye kayıyor. Burada kendini imaj olarak kurgulayan terminal kültürün bir ontolojisi için öncelikle onun imajlarının, görsel mekânının *(visual space)* ele alınması gereğine göndermeyle, terminal öznenin yer aldığı elektrik mekânın sunumları üzerinde duruluyor. Yeni, dolayısıyla tanımı henüz problemli olan bu mekân, bilimkurgu yazarlarınca ağ *(net)*, grid, matriks veya sibermekân, Baudrillard tarafından "telematik kültür" (s. 105) olarak tanımlanırken, kendini realitenin coğrafî topografisine paralel ancak dışında bir yer olarak yapılandırmakta. Fiziksel parametreleri terminaldeki monitörün alanıyken, elektronik parametreleri sınırsız görünen, bilgisayarın açıldığı bu mekân, tıpkı TV gibi zaman ve mekânın psikolojik ve sosyal deneyimine alternatifler getirmekte.

Sibermekân terimini ilk kez romanı *Neuromancer*'da (1984) kullanan William Gibson'a göre "geometrik, limitsiz, sonsuzda birleşen vektörlerle parsellenmiş, dünyadaki kuruluşların data sistemleriyle kurulu" (s. 119) olan terminal mekân, Bukatman'a göre sınırsızlığı *(boundless)* ve yönsüzlüğü *(directionless)* ile postmodern şehirle de önemli benzerlikler taşıyor. Bu bağlamda, genelde 'mekân/alan' kavramının üzerinde Henri Lefebvre ve F. Jameson'ın metinlerini izleyerek durulduğunda, Lefebvre'in eski Yunan kültüründe ticaretin gelişerek

şehri ortaya çıkarttığı örneklemesiyle açımladığı 'üretim tarzı-mekân' ilişkisi, Bukatman'a göre bugünkü teknolojinin de eskiden yerelle anılan şehir kavramını 'bilgi işlem merkezi' olarak değiştirmesini, hatta bugünkü şehrin hiperbolü olan sibermekânı yaratmasını da açıklıyor. Jameson'un postmodern şehir üzerine görüşleriyle sibermekânı bugünkü şehrin analoğu olarak gören Bukatman, ikinci bölümde son olarak *Blade Runner* (Ridley Scott), *TRON* (David Cronenberg), *Neuromancer* gibi *cyberpunk* ürünlerde sibermekânın nasıl kurgulandığı ve sunulduğunu inceliyor.

Sibermekânın kendi içindeki tanımından sonra, öznenin ya da *'sibernot'*un bu bedensiz mekânda nasıl yer aldığı üçüncü bölüm "Terminal Etki"nin *(Terminal Penetration)* konusu. Baudrillard'ın dokunsal *(tactile)* olanın dijital olanla yer değiştirdiği dönem diyerek altını çizdiği gibi, terminal kültürde insan ile makina arasındaki doğrudan etkileşimin *(interactivity)* kayboluşu burada başlıca üzerinde durulan noktayı oluşturuyor. Bu bağlamda, Bukatman bilgisayar oyunları, hatta *Disneyland* gibi oyun parklarında başlayan insan-makina arasındaki doğrudan algısal ilişkinin, 'Sanal Gerçeklik'te *(Virtual Reality)* anlatının gerçek gibi algılanmasıyla kaybolduğunu ve insanın sibernetiğin parçası olarak yeniden tanımlandığını ileri sürüyor. Böylece, Bukatman'ın deyimiyle fonksiyonu gerçek dünyayı daha gerçek göstermek olan simulasyon/sanal gerçeklikte, zihin-beden ikileminin sona erdiği, terminal öznenin bedenin yaşamsal sınırlarından kurtulduğu ve bilgisayarı yeni bedeni kıldığı sonucuna varıyor.

Kitabın geriye kalan bölümleri "Terminal Ten/Beden" *(Terminal Flesh)* ve "Terminal Direnç" *(Terminal Resistance)* ise, terminal öznenin bir sonraki aşaması olarak görülen *cyborglar* ve bilimkurgulardaki sunumları üzerinde duruluyor. Bukatman'a göre, yıllarca elektronik kahramanlarla beslenen toplumun onlardan biri olmak özlemini yansıtan *cyborg*lar, biyolojik ve elektronik parçalardan kurulu, kararsız bir insan-bilgisayar etkileşiminin ürünleri. Bedenin yerini alan bilgisayarın bilimkurgulardaki gösterişli örneği olan *cyborg*larla, postmodern durumda eriyen beden, artık bir metafor ya da sembol değil sonsuz yüzeyler kümesine dönüşüyor.

Bilimkurgu ürünlerinin öncü savunucuları, biyolojik varlığın kişilik için geçerli olmadığını bir kez daha kanıtlıyorlarsa da, bedenin önemini kaybetmesi izleyici/toplum için belli bir endişe nedeni de olmakta. Bukatman'a göre bu tekno-organik fobiyi yansıtmak yine bilimkurgulara düşüyor. Nitekim, son bölümde üzerinde detayla durulduğu gibi *TRON, Running Man* gibi filmlerdeki atletik erkek öncüler, teknoloji kuşatması karşısında toplumun bedene dair endişesinin bir uzamı olarak biyoloji ve doğal yeteneğin hâlâ geçerli olduğu bir arena yaratıyorlar ve insanın hâlâ bir bütün olarak varolduğunu söylüyorlar.

Ancak, bu tür çalışmalar teknolojinin yaşadığımız kültürü baştan aşağı kuşatmakta olduğu ve toplumun üyelerinin giderek bu çalışmada tanımlanmaya çalışılan terminal kimliğe büründüğü gerçeğini değiştirmiyor. Bunun bilincin-

deki Bukatman *"Cyborg* Manifestosu"nda; yirminci yüzyıl içinde artık hepimizin bir makina ve organizma birleşimi hibridler (melezler) olduğumuzu, dolayısıyla gelecekteki ontolojimizin ve politikamızın *cyborg*lar üzerinden oluşturullması gerektiğini savunan Donna Haraway ve bedenin yok oluşunun bir soyutlaması ile organizma denilen totaliter organizasyonun karşısında yer alan Deleuze/Guattari'nin Organsız Beden *(Body Without Organs)* teorilerinin, geleceğe ve terminal öznenin gelecekteki geçerliliğine dair verdiği mesajlarla çalışmasını bitiriyor.

ÖZLEM ÖZKAL

• *tanıtım*

Freud'la alışverişe çıkmak

RACHEL BOWLBY
SHOPPING WITH FREUD
ROUTLEDGE, LONDRA 1993,
134 SAYFA

80'li yıllarla birlikte dünyada oluşmaya başlayan değişimlerin, Batılı kapitalist sistemle bütünleşmek için toplumsal dönüşüm çabasındaki Türkiye'ye yansımasıyla, Türk toplumu yepyeni bazı kavramlarla tanışmaya başladı. Bu kavramların en önemlilerinden birisi de, tüketim toplumudur. Bugün artık pekçok kimsenin hemfikir olduğu gibi, çağdaş kapitalizmin en temel amaçlarından bir tanesi, sonsuz verimlilikteki üretim sisteminin çıktılarını dağıtabileceği büyüklükte bir pazarı oluşturmak ve sürekli var olmasını sağlamaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için, üretim ve dağıtım sistemlerinin kontrolüne sahip olmanın yanı sıra, tüketicilerin ihtiyaçlarını da üretmek gerekmektedir.

Batı'da, tüketim toplumunun oluşmasına paralel, tüketicilerin arzularını ve böylece de tüketimi yönlendirmek isteyen kapitalistlerin eğitim ihtiyacını karşılayacak bir literatürün oluşmasının yanı sıra, tüketim toplumunu çözümlemeyi amaçlayan eleştirel bir başka literatür de ortaya çıkmıştır. Marksist yaklaşım, psikanaliz ve göstergebilimsel çalışmaların yapısal ve yapısalcılık sonrası üretimlerini içeren bu eleştirel iteratürün bazı kitapları Türkçeye de çevrilmiştir. Ama çok önemli bir kısmı, ancak yabancı dil bilen araştırmacıların çalışmalarına kaynak olmaya devam etmektedir.

Rachel Bowlby *Shopping with Freud* (Freud'la Alışverişe Çıkmak) adlı kitabında "tüketici psikolojisinden" de yararlanarak, birbirinden farklıymış gibi gözüken tüketici tercihleri, psikoloji, psikanaliz, yeni üretim teknolojileri, edebiyat ve cinsellik gibi konuları bir araya getirerek inceliyor. Yazarın da belirttiği

gibi, bugün aslında sadece alışverişte değil ama, seçimlerde, okulda, hastanede, evde, yani yaşamın herhangi bir pratik anında, daha önce yoksun bırakıldığımız haklarımıza sahip çıkarken bile, hepimiz birer tüketici haline gelmekteyiz. Yani bugün tüketim, başat ideolojinin olmazsa olmaz bir koşulu olarak, toplumsal yaşamın her alanında ortaya çıkmaktadır.

Bowlby kitabının ikinci bölümünde, Oscar Wilde'ın 1891'de yazdığı *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanının da, estetik ve tüketim ilişkilerinin gelişmesinin bir başlangıç noktası olarak okunabileceğini belirtiyor. Wilde'ın romanında bahsettiği gibi "Bir sigara, mükemmel bir zevke, mükemmel bir örnektir. Zariftir (yani estetik bir nesnedir, O.S.) ve kullananı doyumsuz bırakır". Wilde'ın estetik ve tüketim arasındaki ilişkiyi tanımlayan bu deyişi, aslında bütün reklam stratejilerini de etkilemiştir. Bugün artık nesnelerden elde edilecek "mükemmel haz", onlara sahip olmanın sağladığı doyum değildir. Sigarada olduğu gibi, bir nesneden yoksun olmanın daha fazla talebe, eksik kalmış doyumun da daha fazla arzuya neden olması, nesnenin sağladığı zevki artırır. Reklam ve sanatın (tüketim ve estetiğin) ortak iki paydası 'haz' ve 'estetik' ise, üçüncü ortak paydaları nesneleri nasıl gösterdikleridir. Wilde'a göre sanat "nesneleri gerçekte olduklarından farklı görür" ve gösterir. Wilde'ın bu yaklaşımı, reklamcıların ürünlere yaklaşımlarından çok da farklı değildir çünkü, edebiyat ve reklamın nesneleri yeniden sunum biçimleri birbirine benzemektedir. "Kelimeler! Daha çok kelime... Kelimelerden daha gerçek birşeyler kaldı mı?" diye sorar Wilde'ın bir kahramanı Lord Henry ve ekler: "İsimler her şeydir, çünkü etiketten kaçış yoktur". İster ticarî bir mal olsun, ister Dorian'ın sevgilisi aktrist Sybil Vane, etiketler bir ürünün yegâne gerçekliğidir. Bir akşam Rosalind olur, bir akşam Imogen, bir akşam deli, bir akşam sıradan bir kadın ve Dorian onu her yaşta ve kılıkta görür. Sybil Vane'e asla tam anlamıyla sahip olamaz, çünkü Vane'in kendisi kurgusal bir şeydir. Dorian için yaşam her zaman kurgusal kalır, "Yaşam sanatı taklit eder". Kendi kişiliğini, idealize edilmiş sanatsal bir yeniden sunumu olan ve asla yaşlanmayacak tablosunda bulan Dorian Gray'in, tüketim toplumunun kendisini imgelerde bulan herhangi bir narsist bireyinden farkı yoktur. Çağdaş kapitalist toplumun reklamlarında bir göstergeden diğerine özgürce dolaşan şizofren tüketicileri gibi, Dorian da sınırsızca başka kimliklere geçebilmekte ve görüntüsüyle birlikte sahip olduğu her kimliği doğal bir şekilde üstlenmektedir. Lord Henry'nin etkisiyle edebiyatla ilgilenmeye başlayan Dorian, şunu bir daha farkeder ki, "yaşam sanatı taklit etmektedir". Okuduğu her yeni kitapta yaşamından örnekler bulan Dorian, artık "bütün tarihin sadece kendi yaşamını kaydettiğini" düşünmeye başlar. Tüketim toplumunun entellektüel her bireyinin başına geldiği gibi, öğrendiği yeni şeylerle birlikte, öğrenme arzusu artar. Edebiyat sigara gibidir, "estetiktir ama tüketicisini doyumsuz bırakır". Edebiyata ve genelde sanata karşı duyulan arzu, ona hiçbir zaman tam anlamıyla sahip olamamanın yarattığı doyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. İleri

tüketim toplumlarında, reklamcılığın sanatla özdeşleşen yönleri, bir iletişim biçimi olan reklamın asıl önemini ortaya çıkarmaktadır. Yaşam artık sanatı ve reklamı taklit ederken, sanat ve reklam da izleyicisine kendisini yansıtmaktadır. Yaşamın gerçeklerinden sıkılan izleyici/tüketici için de, bugün değer verilecek yegâne şey "zevklerdir". Reklam, bir yandan yaşanılan anı zevkli bir hale getirmek için, tüketicisine üstün nitelikte şeyler önerirken, öte yandan bu şeylere sahip olarak yaşamdan nasıl zevk alınacağını da göstermektedir.

Kitabın üçüncü bölümünde Bowlby, D.W. Lawrence'ın *Lady Chatterley'in Aşığı* romanından ve bunun etrafında başlayan pornografi ve erotizm tartışmalarından yola çıkarak, ileri kapitalist toplumların burjuva etiğini sorgulamaktadır. Bu tartışmanın temelleri aslında ideolojiye dayanmaktadır ki, bu ideoloji içerisinde "bazı insanlar, bizim için neyin iyi olduğunu, bizden daha iyi bilmektedir". Lady Chatterley'in "müstehcen veya muzır" olduğunu düşünen bir kesim, etik değerleri yeterince gelişmemiş çocukların, kadınların ve alt sosyal sınıfların bu kitabı okuyarak baştan çıkacağını ve toplumun etik değerlerinin bozulacağını ileri sürmüştür. Bowlby'e göre bu iddiaları ileri süren burjuvalar, aslında bilinçaltlarında aldatılma korkusunu barındırmaktadır. Kocasını, evlerinde çalışan alt sosyal sınıftan bir hizmetli ile aldatan Lady Chatterley, burjuva etiğinin bilinçaltı korkularının yansıması olduğu için, pornografik, pis ve sağlıksız bir roman olarak görülmekte ve yargılanmaktadır. Bu tartışmanın ilginç olan bir yönü de, romanın kamu yararına olduğunu savunanların, kitabı kamu yararına mahkûm edenlerle aynı söyleme sahip olmalarıdır. Kitabın yargılanmasının karşısında yer alanların, *Lady Chatterley'in Aşığı*'nın edebî, kamu yararına, sağlıklı ve temiz olduğunu ileri sürmeleri, en az karşı görüşün iddiaları kadar değersizdir. Ayrıca, kitabın yayınlanmasıyla başlayan bu tartışmaların, günümüzde geçersizleştiğini düşünmek de bir yanılgı olacaktır. Çünkü, cinsel bastırmaların büyük ölçüde aşıldığı modern Batı toplumlarında, bugün artık cinsel ihtiyaçlar gizlenmese de, evlilik içi cinsel deneyimler, insan cemaatinin kutsal saydığı bir şey olarak gizliliğini sürdürmektedir. Başka bir deyişle, "cinsel ve dinsel deneyimler" insanoğlu için hâlâ 'mukaddes' şeylerdir. Oysa, D.W. Lawrence'ın kitabı, evli bir kadının bu kutsallığı bozan cinsel deneyimlerini anlatması nedeniyle, içerisinde yer aldığımız baba merkezli ataerkil uygarlığı sorgulamaktadır. Çünkü bu uygarlık, cinsellik gibi, sahip olduğumuz bazı doğal dürtüleri bastırmıştır ve edebiyat bastırılmış bu isteklere geri dönebilmek için bir çağrı yapmakta ve unuttuğumuz istekleri bize yeniden öğretmektedir. Bu yüzden, Lawrence'ın romanı yeni bir uygarlık imgesi önermekle kalmamakta, böyle bir öneriyle modernitenin ters giden yönlerini de eleştirmekte ve modern kültürün bugünkü durumuna saldırmaktadır. Mekanikleşip ticarî bir hale gelen bu kültür içerisinde, bazıları hâlâ bizim için neyin yararlı olduğuna ve ihtiyaçlarımıza bizden daha iyi karar verebilmektedir.

Dördüncü bölümde ele alınan Vladimir Nabokov'un *Lolita* adlı romanını

D.W. Lawrence'ın kitabıyla karşılaştırdığımızda, *Lolita*'nın etik değerler karşısında savunulmasının daha da zor olduğunu görürüz. Çünkü romanın erkek kahramanının ilişkiye girdiği kız, çocuk denecek yaşta bir kız olmasının yanı sıra, hukukî olarak kendi kızıdır da. Levi-Strauss'un belirttiği ve *Lolita*'nın da metinde açıkça söylediği gibi, ensest insan kültürünün ilk ve son tabusudur. Bu nedenle yayımlandığı günden itibaren, *Lolita* üzerine yapılan eleştiriler, edebî değerler ve pornografik bayağılık arasında gidip gelmektedir. Feminist eleştiri ise edebiyat ve pornografi arasındaki ilişkiyi incelerken, başat kültürün ürünlerinde kadın düşmanlığı yapıldığını ileri sürmektedir. Yapısalcılardan başlayan ve biçimcilerle, dekonstrüktivistlere kadar uzanan bir başka grup ise, kendi gerçekliğine sahip olan metinlerle, toplumun değer yargılarını bir arada incelemeye çalışmaktadır. Böylece metin çözümlemelerinde ikili bir yaklaşım ortaya çıkar; metin okuması ve etik okuma. Bütün bunların yanısıra, materyalist bir eleştiriyle *Lolita*'yı çözümlediğimizde, 1950'li yıllardaki Amerikan tüketim toplumu ve aynı dönemdeki Avrupa'nın entellektüel toplumlarının değer çatışmaları ile karşılaşırız. Bu yaklaşıma göre, Avrupa'nın edebî değerlerini temsil eden Humbert'a karşı, Amerikan tüketim toplumunu gösteren Lolita, hiç de masum ve bakir sayılamaz. Oysa değer yargıları karşısında aşağılanan Humbert da, Lolita da, tüketim toplumunun birer kurbanıdır. Çünkü, Lolita kendi kültürünün bir ürünü olarak Humbert tarafından tüketilen herhangi bir nesneden başka bir şey değilken, Lolita'yı bir fahişe haline getiren de, onun tüketim ihtiyaçlarını karşılayan Humbert'dan başkası değildir. İşte bu nedenle, Nobokov'un romanı, tüketimin estetize edildiği bir kültürün eleştirisi olarak da okunabilir. Bu eleştiriden hareketle sanat ve reklam arasında şöyle bir ayrıma da gidilebilir: "Reklamı sanattan ayıran şey, ilkinin sunduğu ürünler konusunda aldatıcı sözler vermesine rağmen, ikincisinin gerçek dünyadan bağımsız olmasıdır". Bu yüzden reklamın tersine sanat tüketicisini aldatmaz, çünkü önerdiği şeyler zaten gerçek dünyanın birer yansıması olarak algılanmazlar. Öte yandan, Humbert'ın da bir gece ışıklı tabelalarla aydınlanan boş sokaklarda fark ettiği gibi, Amerikan ticarî kültürünün zorunluluğu olan markalar, amblemler ve ticarî işaretler, bu kültür içerisinde nesnelerin estetize edilmesinden başka bir işe yaramazlar. Yani, isimler, kelimelerle düşünceler arasında bir ilişki kurulabileceği izlenimi yaratırlar. Sonuç olarak, Bowlby'e göre, *Lolita* herhangi bir romandan çok daha fazla, reklamcılığın kendi şiirsel estetiğine sahip olduğunu göstermektedir. Böylece nesnelere karşı duyulan arzunun kelimelerden ve o nesneyi betimleyen hikâyelerden ortaya çıkması, birbirine zıtmış gibi gözüken reklam dili ve edebî dil arasında da bir benzerlik kuracaktır.

Çağımızın yeni üretim teknolojilerinin günlük hayata etkilerinin ele alındığı bir diğer bölüm, Mary Shelly'nin *Frankenstein*'ı (1818) ile başlar. Burada, bilim adamının canavarın dişi versiyonunu yaratırken, bunun sonuçları üzerine düşüncelerinden söz edilmektedir. Acaba ortaya çıkacak olan şey, erkek canavarın

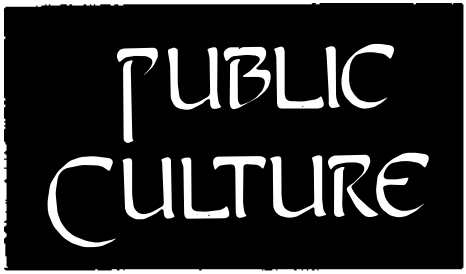
eşi işlevi görmekten öteye geçmeyecek midir? Yoksa bu yeni yaratık, düşünen ve akıl yürüten bir hayvan mı olacaktır? *Frankenstein*'da ele alınan bir diğer sorun ise, yaratılan dişi canavarın, olağanüstü güzel "erkekten" hoşlanmayabileceği problemidir. Bu tehlikeler, yeni yaratığın bireysel, düşünsel ve duygusal tercihleri sonucu ortaya çıkabilecektir. Dişi yaratığın yolaçabileceği bir diğer sorun, dişinin üreyiciliği sonucu ortaya çıkacaktır. *Frankenstein* ile ilgili bu korkular, modern yaşamda iki soruyla karşımıza çıkar: Geleceğin öznesine dair öngörülemezliği cisimleştiren ana babalık hakkında ve erkeklere benzeyen ve ayrılan yönleriyle kadınların doğası üzerine sorulabilecek sorular. Bir kadının erkeğe göre ne olduğu sorusu, kadının doğurganlığının neden olduğu bir sorudur. Yirminci yüzyılla birlikte, gelişen teknolojinin ve kadınların kendi hakları konusunda bilinçlenmesinin sonucu, kadının doğurganlığı da yeni boyutlar kazanmıştır. Doğum kontrolü ve kürtajın daha güvenli hale gelmesiyle, kadınlar kendi vücutlarını kontrol edebilme hakkına sahip olmuşlardır. Öte yandan yeni üretim teknolojileri de, daha önce çocuk sahibi olamayan kadınlara bu olanağı sağlamaktadır. Evlât edinmenin yanı sıra, sperm ve yumurta bankaları, tüp bebek, taşıyıcı annelik gibi yeni üretim teknolojileri, biyolojik ve sosyal ana babalığın ayrışmasına neden olmuştur. Baba, anne ve çocuğun geleneksel durumlarını değiştiren bu ilişkiler nedeniyle, klasik anlamdaki ödipal yapının da değişmiş olacağını söylemek mümkündür. Bütün bunların sonucunda, toplumda yeni yasal ve etik sorunlar tartışma konusu olmaya başlamıştır. Dünyanın bazı yerlerinde, yasal bir şekilde "rahim kiralamak" yeni bir hizmet sektörü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın vücudunun (rahminin) yepyeni bir şekilde ticarî meta olması, üremenin başka bir tüketim endüstrisi haline geleceği konusunda kuşkulara neden olmaktadır. Bugün, bazılarının ileri sürdüğü gibi, bir çocuğa sahip olmak, bir araba satın almaktan çok da farklı değildir. Çünkü cenin istenilen mükemmellikte değil ise, yenisi ile değiştirilmesi mümkündür. Ana-babalık gibi kavramların artık yeni anlamlara sahip olması, yüzyıldan uzun bir süredir ailevî arzuları ve korkuları kendi amaçları için kullanan modern reklamcılığı da etkilemiştir. 1991 yılında *Bennetton* posterlerinin birisinde kullanılan bir imge, değişen bu duruma örnek verilebilir. Bu posterde kullanılan fotoğraf, daha önceki reklam kalıplarından farklı olarak, yeni doğmuş, kan içerisinde ve göbek kordonu bile kesilmemiş bir bebeği göstermektedir. Klasik reklam söyleminde kullanılan sevimli çocuklarla kıyaslandığında bu bebek pek de sevimli ve güzel değildir. Böylesi bir ticarî sunumda, bu bebeğin de ileride giyinmeye ihtiyaç duyacağı anlamını çıkartmanın yanısıra, genel kanının tersine, bebeklerin saf ve temiz olmadığını da görebilmekteyiz. Reklamlardaki standart sembolik yapıların temelini oluşturan çekirdek ailenin, yeni üretim teknolojileri ile değişmesi sonucu farklı bir insanlık imgesi de ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, geleneksel cinsiyet rollerinin değişmesine rağmen, reklamlarda bir şey değişmeden kalır: insanların kendileri ile özdeşleştirecekleri ve kendilerine bir kimlik sağlayacak hikâyeler.

"Alışveriş Psikolojisinden Sahneler" başlıklı son bölüm, 1927 yılında yayımlanan pazarlamacı el kitabından bir alıntıyla başlar. Bu kitapta belirtildiği gibi "Ticarî anlamda 'satış', malların kâr amacıyla dağıtımını ya da değişimini anlatmaktadır". Öte yandan, daha o günlerde fark edildiği gibi, 'satış' malların sadece ticarî bir değişimi değil ama, yaşamın her anını ticaret ve pazarlama haline getiren bir eylemdir. Bugün artık bütün dünya bir vitrin gibidir ve bu vitrinde bizler, giyimimizle, konuşmamızla ve davranışlarımızla müşterilerimizi etkileyeme çalışan birer reklam haline gelmiş durumdayız. Herkesin herkesle bir tüketici olarak ilişkiye girdiği günümüzde, 'satış' bir ticaret ve bir yaşam biçimidir. Yani kısaca "tüketim yaşamdır". İşte böylesine bir dünyada, tüketimi yönlendirmeyi amaçlayanların cevabını bilmek isteyecekleri en önemli soru, bir insanı satın almaya yönlendirecek şeylerin neler olduğu sorusudur. Tüketici mantığının nasıl çalıştığını ve nasıl etkileneceğini bilmek isteyen kapitalistlerin ihtiyaçlarını karşılamak için, bu yüzyılın başından itibaren, psikoloji ve pazarlama arasında kurumsal ve entellektüel bir bağ oluşmuştur. Psikolojinin felsefeden ve nevroloji biliminden ayrılıp bağımsız bir disiplin olmasıyla, reklamcılık ve psikoloji arasındaki kurumsal bağlar güçlenmiş, sonuçta da "tüketici psikolojisi" bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Akademik ve pratik yaşam arasında bir köprü oluşturan bu disiplin, bilimi tüketici merkezli bir toplumun hizmetine sunmuştur. Bütün bu gelişmeler tüketim ideolojisinin meşrulaşmasına yardımcı olmuştur. Bugün artık insanlar, bir öğrenci, hasta veya seçmen değil ama, eğitimin, sağlık hizmetlerinin ve politik temsillerin birer tüketicisidir.

Tüketici psikolojisi bize temelde iki çeşit müşteri tipi olduğunu gösterir; klasik ve romantik müşteri. Buna göre ürünlerde güvenlik, ekonomiklik, dayanıklılık ve sadelik arayan ilk gruba karşın, kişisel zevklerini ve arzularını ön planda tutan ikinci grup için bir ürünün sağladığı haz her şeyden daha önemlidir. Klasik müşteriler, bir üründen elde edecekleri verimi amaç edinen, tutumlu erkek tüketicilerdir. Oysa romantik müşteri tipini temsil eden tutumsuz saf kadınlar, düzensiz arzularının etkisi altındadırlar. Bu nedenle, ilk gruba hitap edecek reklamlar ihtiyaçları ve korkuları vurgulamalıdır. Müşteri bir eksiklikle kendisini özdeşleştirdiği zaman, savunmasız durumdan kurtulup eksikliğini gidermek için ürünü satın alacaktır. İkinci gruba seslenen reklamlar ise, zevk ve lükse bir davet biçiminde olmalıdır; "yeni bir şeye, farklı bir şeye, daha fazla şeylere sahip olun". Birinci grup pazarlama tekniği kendi hedef kitlesini "uyarırken" (bakın neyiniz eksik), ikincisi "önerir" (bakın ne olabilirsiniz veya nelere sahip olabilirsiniz). İlk grup reklamlar, kaybetme riskini vurgulayarak, bir anlamda erkeğin bilinçaltı iğdiş edilme korkusuna gönderme yaparken, ikinci grup sahip olunacak şeylerle sağlanabilecek doyumu göstererek, kadının fallusa sahip olma isteğini kullanır. Tüketici psikolojisinin bize sağladığı bu tanımlar, mantıklı-mantıksız insanlar arasındaki basit bir ikiliğe dayanmaktadır ki, genelde modernist söylemin temellerini de bu tür ikili karşıtlıklar oluşturmaktadır.

Tüketici davranışlarının psikolojik kökenlerini öğrenen bir satıcıya, ürününü satmak için ticarî bir oyun sahnelemesi önerilmektedir. Bu noktada, tüketim ve edebiyat arasındaki ilişkiyi tekrar ele alabilmek mümkün olacaktır. 1921'de Harry Dexter Kitson, *Müşteri Mantığı* adlı kitabında, satış oyununu sahneleyen pazarlamacılara, ilk olarak tüketiciyi bütün dış etkenlerden yalıtmalarını, ilgisini dağıtacakk şeylerden ve insanlardan uzaklaştırmalarını önerir. Tiyatro sahnesinde olduğu gibi, tüketicinin ilgisinin odaklanacağı bir satış vitrini kullanmak, satıcıya psikolojik avantaj sağlayacaktır. Daha sonra sözel ve görsel iletişim biçimlerinin kullanılacağı bir satış hikâyesi sergilenmelidir. Bu hikâyeler, yaşamın eksikliklerini gösteren dinî vaazlar biçiminde olabileceği gibi, düşman direnişini kırmaya yönelik askerî propaganda şeklinde de olabilir. Ayrıca, baştan çıkarıcı söylem kullanılan bir hikâye veya sahip olduğu şeyleri müşterisi ile paylaşan, ona bahşeden satıcı tipini oynamak da etkili pazarlama teknikleri arasında sayılmaktadır. Tüketici açısından, oynanan bu oyunlar, dört perdelik bir tiyatro eserine benzetilebilir. İlk perdede müşteri oyuna çekilir ve konsantrasyonu sağlanır, ikinci perdede merak uyandırılır, üçüncü perdede arzu yaratılır ve son perdede tüketici harekete geçirilir, yani satış yapılır. Bu ana dört sahneyi pazarlama kitaplarının herhangi birisinde bulmak mümkündür. Tüketici psikolojisi üzerine yazanların, tezlerini desteklemek için edebiyat alanında en çok başvurdukları Shakespeare, belki de bu dört aşamayı en iyi kullanan ilk pazar teorisyenlerinden birisidir. Bütün bunların dışında, tiyatro sahneleri veya satış vitrinlerinin yanı sıra, ticarî oyunların oynandığı bir başka düzlem veya Freud'un belirttiği gibi "asıl sahne", kendisi de bir vitrin olan bilinçaltımızdır.

OSMAN SEZGİ



Public Culture

Cilt 7, Sayı 2, Kış 1995

Achille Mbembe ve Janet Roitman: ***Figures of the Subject in Times of Crisis****/Kriz Dönemlerinde Özne Figürleri.*

Roger Rouse: ***Thinking through Transnationalism: Notes on the Cultural Politics of Class Relations in the Contemporary United States****/Ulus-aşırıcılık ile Düşünmek: Çağdaş Amerika'da Sınıf İlişkilerinin Kültürel Siyaseti Üzerine Notlar.*

Eva Mackey: ***Postmodernism and Cultural Politics in a Multicultural Nation: Contests over Truth in the*** **Into the Heart of Africa Controversy****/***Postmodernizm ve Çok-Kültürlü Ulusta Kültürel Siyaset:* Into the Hearth of Africa *Tartışmasında Hakikat Üzerine İtirazlar.*

Motti Regev: ***Present Absentee: Arab Music in Israeli Culture****/Varolan Namevcut: İsrail Kültüründe Arap Müziği.*

Karl Eysenbach: ***A Borderline Monument****/Bir Sınır Anıtı.*

James Schwoch: ***Television from the Borderless****/Sınırsızların Ürettiği Televizyon.*

Chris Healy: ***AIDS and the Art of Conversation****/AIDS ve Konuşma Sanatı.*

Cultural Studies

Cilt 9, Sayı 1, Ocak 1995 Özel Sayı:
İlk Halklar: Kültürler, Siyasalar, Siyasetler

T. Bennett ve V. Blundell: ***Introduction****/Giriş.*

Rangihiroa Panoho: ***The Harakeke-no Place for The Bellbird to Sing: Western Colonization of Maori Art in Aotearoa****/Harakeke-Kuşa Ötecek Yer Yok: Aotearoa'da Maori Sanatının Batı Tarafından Sömürgeleştirilmesi.*

Leonard Bell: ***The colonial paintings of Charles Frederick Goldie in The 1990s: The Postcolonial Goldie and The Rewriting of History****/1990'larda Charles Frederick Goldie'nin Sömürgeci Resimleri: Sömürgecilik-Sonrası Goldie ve Tarihin Yeniden Yazılması.*

Ann Sullivan: ***The Practice of Tribalism in Postcolonial New Zealand****/Sömürgecilik-Sonrası Yeni Zelanda'da Kabilecilik Pratiği.*

Jeffrey Sissons: ***Tall Trees and Deep Roots: Biculturalism, Bureaucracy, and Tribal Democracy in Aotearoa****/New Zealand/Uzun Ağaçlar ve Derin Kökler: Yeni Zelanda, Aotearoa'da Çift-Kültürlülük, Bürokrasi ve Kabile Demokrasisi.*

Gerald R. McMaster: ***Border Zones:***

***The 'Injun-ity' of Aesthetic Tricks**/Sınır Bölgeleri: Estetik Hilelerin 'Kızıldeririliği.'*

Charlotte Townsend-Gault: ***Translation or Perversion: Showing First Nations Art in Canada**/Tercüme mi Sapkınlık mı: Kanada'da İlk Ulusların Sanatını Sergilemek.*

Elaine Keillor: ***The Emergence of Postcolonial Musical Expressions of Aboriginal Peoples within Canada**/Kanada İçindeki Yerli Halkların Sömürgecilik Sonrası Müzikal İfadelerinin Ortaya Çıkışı.*

James A. McDonald: ***Building a Moral Community: Tsimshian Potlaching, Implicit Knowledge and Everyday Experiences**/Ahlâksal Bir Cemaat Kurmak: Tsimshian'da Potlaç, Örtük Bilgi ve Günlük Deneyim.*

Stephanie Gilbert: ***A Postcolonial Experience of Aboriginal Identity**/Yerli Kimliğin Sömürgecilik Sonrası Deneyimi.*

K. Gelder ve J.M. Jacobs: ***'Talking out of Place': Authorizing the Aboriginal Sacred in Postcolonial Australia**/'Yerinden Konuşma': Sömürgecilik Sonrası Avustralya'da Yerli Kutsallık Anlayışının Meşru Kılınması.*

Simon During: ***Broaching Fiction: Sahort Theoretical Appreciation of William Ferguson's Nanya**/Kurguyu Getirmek: William Ferguson'un Nanya'sının Kısa Bir Kuramsal Değerlendirmesi.*

Helen Molnar: ***Indigenous Media Development in Australia: A Product of Struggle and Opposition**/Avustralya'da Yerli Medyanın Gelişimi: Bir Mücadele ve Muhalefet Ürünü.*

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal

Cilt 34, Sayı 2, Kış 1995

Lesley Brill: **The African Queen *and John Huston's Filmmaking**/*African Queen *ve John Huston'ın Filmciliği.*

Linda C. Ehrlich: ***Interior Gardens: Victor Erice's Dream of Light and the Bodegon Tradition**/İç Bahçeler: Victor Erice'in Dream of Light ve Bodegon Geleneği.*

Janina Falkowska: ***"The Political" in the Films of Andre Wajda and Krzystof Kieslowski**/Andre Wajda'nın ve Krzystof Kieslowski'nin Filmlerinde "Siyasal".*

Frederick Wasser: ***Four Walling Exhibition: Regional Resistance to the Holywood Film Industry**/Dört Duvarlı Sergi: Holywood Film Sanayiine Bölgesel Direniş.*

Robert Lang (Jane Sloan ile): ***Professional Notes**/Meslekî Notlar.*

OCTOBER

October

No. 72, Bahar 1995, Özel Sayı: "Berlin 1945: Savaş ve Irza Tecavüz - Kurtarıcılar Özgürlüğü Eline Alınca" (Misafir editör: Stuart Liebman)

S. Liebman ve A. Michelson: ***After the Fall: Women in the House of the Hangmen***/*Düşüşten Sonra: Cellatların Evinde Kadınlar.*

Helke Sander: ***Remembering/Forgetting***/*Hatırlatmak/Unutmak.*

Gertrud Koch: ***Blood, Sperm and Tears***/*Kan, Sperm ve Gözyaşları.*

Atina Grossman: ***A Question of Silence: The Rape of German Women by Occupation Soldiers***/*Bir Sessizlik Sorunu: Alman Kadınlarına İşgal Askerleri Tarafından Tecavüz.*

David J. Levin: ***Taking Liberties with Liberties Taken***/*Alınan Özgürlükle Özgürlüğü Almak.*

Wiltrud Rosenzweig: ***Some Very Personal Thoughts***/*Birkaç Çok Kişisel Düşünce.*

Helke Sander: ***A Response to My Critics***/*Eleştirilere Yanıt.*

Yuvarlak Masa: ***Further Thoughts on Helke Sander's Project***/*Helke Sander'in Projesini Geliştirmek İçin Bazı Düşünceler.*

October

No. 73, Yaz 1995

Susan Buck-Morss: ***The City as Dream and Ruin***/*Hayal ve Harabe Olarak Kent.*

Edward Dimendberg: ***The Will to Motorization: Cinema, Highways and Modernity***/*Motorize Olma Arzusu: Sinema, Otoyollar ve Modernlik.*

Peter Hohendahl: ***Recasting the Public Sphere***/*Kamu Alanını Yeniden Biçimlendirmek.*

Frazer Ward: ***The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity***/*Perili Müze: Kurumsal Eleştiri ve Halkla İlişkiler.*

The American Journal of
SEMIOTICS

The American Journal of Semiotics

Cilt 10, Sayı 3-4, 1993

Jeffrey S. Librett: ***Schizotechnotheology in Some Zionist Texts: or, Melanie Klein and Martin Heidegger in the Promised Land***/*Bazı Siyonist Metinlerde Şizoteknoteoloji: ya da, Melanie Klein ve Martin Heidegger Vaadedilen Topraklarda.*

Sinkwan Cheng: ***From Fortuna to the Christian God: Gambling and the Calvinist Ethic***/*Kaderden Hristiyan Tanrı'ya: Kumar ve Calvin'ci Ahlak.*

Robert Crooks: ***Double Suture: A Semiotic Approach to Film Reception***/*Çifte Teğel: Film İzlemeye Semiotik Bir Yaklaşım.*

Lyat Friedman: ***'Oh! These Lovers of Discourse How Blind They Are!'***/*'Ah Şu Söylem Aşıkları Nasıl da Körler!'*

Paul Bouissac: ***Ecology of Semiotic Space: Competition, Exploitation and the Evolution of Arbitrary Signs***/*Semiotik Mekânın Ekolojisi: Nedensiz Göstergelerin Rekabeti, Sömürüsü ve Evrimi.*

Floyd Merrel: ***Is Meaning Possible with Indefinite Semiosis?***/*Belirsiz 'Se-*

miosis' ile Anlam Mümkün müdür?

Yoram S. Carmeli ve Adam Berg: ***Metaphorics and Displaced Models of Modernity: The Case of Circus 'Play' and 'Display'****/Mecaz ve Modernliğin Yerinden Oynamış Modelleri: Sirkte 'Oyun' ve 'Gösteri' Örneği.*

W.John Coletta: ***The Semiotics of Nature: Towards an Ecology of Metaphor and a Biology of Mathematics****/Doğanın Semiyotiği: Mecazın Ekolojisi ve Matematiğin Biyolojisine Doğru.*

Theory Culture and Society
Cilt 12, Sayı 1, Şubat 1995

Bassam Tibi: ***Culture and Knowledge: The Politics of Islamization of Knowledge as a Postmodern? The Fundamentalist Claim to De-Westernization****/Kültür ve Bilgi: Postmodern bir Proje Olarak Bilginin İslamileştirilmesi Siyaseti mi? Fundamentalizmin Batı-sızlaştırma İddiası.*

Klaus Lichtblau: ***Sociology and the Diagnosis of the Times, or the Reflexivity of Modernity****/Sosyoloji ve Zamanın Teşhisi, ya da Modernliğin Düşünselliği.*

R. Eyerman ve O. Lofgren: ***Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility****/Yolun Romansı: Yol Filmleri ve Hareketlilik İmgeleri.*

Andrew Tudor: ***Culture, Mass Communication and Social Agency****/Kültür, Kitle İletişimi ve Toplumsal Ajan.*

Chiara Giaccardi: ***Television Advertising and the Representation of Social Reality: A Comparative Study****/Televizyon Reklamları ve Toplumsal Gerçekliğin Temsili: Karşılaştırmalı Bir Çalışma.*

W. Washabaugh: ***Ironies in the History of Flamenco****/Flamenko Tarihinin İronileri.*

David Goldblatt: ***Power, Modernity and Morality in the Long Nineteenth Century****/Uzun Ondokuzuncu Yüzyılda İktidar, Modernlik ve Ahlâk.*

European Journal of Communication
Cilt 10, Sayı 1, Mart 1995

Karl Erik Rosengren: ***Substantive Theories and Formal Models: Bourdieu Confronted****/Özsel Kuramlar ve Biçimsel Modeller: Bourdieu ile Yüzleşme.*

Desmond Bell: ***Picturing the Landscape, Die Grüne İnsel. Tourist İmages of Ireland****/Manzarayı Çekmek,* Die Grüne

Insel. *İrlanda'nın Turist İmgeleri.*

Jürgen Wilke: ***Agenda-setting in an Historical Perspective: The Coverage of the American Revolution in the German Press****/Tarihsel Perspektif İçinde Gündem Koyma: Alman Basınında Amerikan Devrimi Haberleri.*

J. Roscoe, H. Marshall, K. Gleeson: ***The Television Audience: A Reconsideration of the Taken-for-granted Terms 'Active', 'Social', and 'Critica'****/Televizyon İzleyicileri: Verili Alınan 'Aktif', 'Toplumsal' ve 'Eleştirel' Terimlerine Yeniden Bakış.*

O.D. Yakimov ve J.F. Morrison: ***The National Press of the Indigenous Peoples of Siberia: Origins and Future Directions****/Sibirya'nın Yerli Halklarının Ulusal Basını: Kökenleri ve Gelecek Yönelimleri.*

DISCOURSE & SOCIETY

Discourse and Society

Cilt 6, Sayı 1, 1995.

Teun A. Van Dijk: ***Esoteric Discourse Analysis****/Batınî Söylem Analizi.*

Paul L. Jalbert: ***Critique and Analysis in Media Studies: Media Criticism as Practical Action****/Medya Çalışmalarında Eleştiri ve Analiz: Pratik Eylem Olarak Medya Eleştirisi.*

Pam Nilan: ***Negotiating Gendered Identity in Classroom Disputes and Collaboration****/Ders İşi Çatışmalar ve İttifaklarda Cinsel Kimliklerin Uzlaştırılması.*

Luisa Martin Rojo: ***Division and Rejection: From The Personification of the Gulf Conflict to The Demonization of Saddam Hussein****/Bölünme ve Yadsıma: Körfez Çatışmasının Kişiselleştirilmesinden Saddam Hüseyin'in Şeytanîleştirilmesine.*

Theo Van Leeuwen: ***Representing Social Action****/Toplumsal Eylemi Temsil Etmek.*

Candace West: ***Women's Competence in Conversation****/Kadınların Sohbet Mahareti.*

Media, Culture and Society

Cilt 17, Sayı 1, Ocak 1995; Özel sayı: Medyada Bilim Siyaseti; Sayı editörleri: P. Schlesinger ve R. Silverstone.

Sharon Macdonald: ***Consuming Science: Public Knowledge and The Dispersed Politics of Reception Among Museum Visitors****/Bilimi Tüketmek: Müze Ziyaretçileri Arasında Genel Kültür ve Dağınık Alımlama Siyaseti.*

Hans Peter Peters: ***The Interaction of Journalists and Scientific Experts: Cooperation and Conflict Between Two Professional Cultures****/Gazeteciler ve Bilimsel Uzmanların Etkileşimi: İki Meslekî Kültür Arasında İşbirliği ve Çatışma.*

March Mormont ve Christine Dasnoy: ***Source Strategies and The Mediatization of Climate Change****/Kaynak Stratejileri ve İklim Değişiminin Medyalaştırılması.*

Cynthia-Lou Coleman: ***Science, Technology, and Risk Coverage of a Community Conflict***/*Bir Cemaat Çatışmasının Bilim, Teknoloji ve Risk Açısından Medyada Anlatımı.*

Hiram Sachs: ***Computer Networks and The Formation of Public Opinion: an Ethnographic Study***/*Bilgisayar Ağları ve Kamuoyunun Oluşumu: Etnografik Bir İnceleme.*

Robert Huesca: ***A Procedural View of Participatory Communication: Iessons From Bolivian tin Miners' Radio***/*Katılımlı İletişime Usule İlişkin Bir Bakış: Bolivyalı Kalay Madencileri Radyosunun Öğrettiği Dersler.*

Critical Inquiry

Cilt 21, Sayı 3, Bahar 1995

Regis Debray: ***The Three Ages of Looking***/*Bakmanın Üç Çağı.*

Michael Leja: ***Barnett Newman's Solo Tango***/*Barnett Newman'ın Solo Tangosu.*

Carrie Jaurés Noland: ***Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance***/*Rimbaud ve Patti Smith: Toplumsal Sapkınlık Olarak Üslûp.*

Charles Harrison: ***Art and Language Paints a Landscape***/*Manzarayı Sanat ve Dil Boyar.*

Warwick Anderson: ***Excremental Colonialism: Public Health and the Poetics of Pollution***/*Dışkı Sömürgeciliği: Kamu Sağlığı ve Kirlenme Poetikası.*

Frances Ferguson: ***Pornography: The Theory***/*Pornografi: Kuram.*

Cultural Critique

Sayı 29

Miriam Cooke: ***Arab Women Arab Wars***/*Arap Kadınları Arap Savaşları.*

Rosemary Hennesy: ***Queer Visibility in Commodity Culture***/*Meta Kültüründe Eşcinsellerin Görülebilirliği.*

Michael Rothberg: ***Documenting Barbarism: Yourcenar's Male Fantasies,***

Theweleit's Coup/*Barbarlığı Belgelemek: Yourcenar'ın Erkek Fantazileri, Theweliet'ın Darbesi.*

Andrew Feenberg: ***Alternative Modernity? Playing the Japanese Game of Culture***/*Alternatif bir modernlik mi? Japonların Kültür Oyununu Oynamak.*

J.D. Lewandowski: ***Modernity and Its Vicissitudes***/*Modernlik ve İcatları.*

Andrew H. Miller: ***Prosecuting Arguments: The Uncanny and Cynicism in Cultural History***/*Argümanlara Dava Açmak: Kültürel Tarihte Tekinsiz Olan ve Siniklik.*

Sangeeta Luthra: ***Reforming Relativist: Debates over Literacy and Difference***/*Reform Yapan Görececiler: Okuryazarlık ve Fark Üzerine Tartışmalar.*

Screen

Cilt 35, sayı 4, Kış 1994

Jackie Stacey: ***Holywood Memories***/*Holywood Hatıraları.*

Mimi White: ***Women, Memory and Serial Melodrama***/*Kadınlar, Hafıza ve Dizi Melodramlar.*

Renee Baert: ***Skirting the Issue***/*Etekli Konu.*

Lynee Layton: ***Blue Velvet. A Parable of Male Development***/Blue Velvet *Bir Erkek Gelişme Masalı.*

Cathy Fowler ve Petra Kuppers: ***Créteil International Women's Film Festival***/*Créteil Uluslararası Kadın Film Festivali.*

Leslie Felperin Sherman: ***International Animation Festival***/*Uluslararası Canlandırma Festivali.*

Discourse

Cilt 17, sayı 2, Kış 1994-1995; Özel sayı: **Insubordinate Bodies: Feminism, Spectacle, History** (Gayri-tabii Gövdeler: Feminizm, Temaşa, Tarih)

Tania Modleski ve Janet Lyon: ***Introduction***/*Giriş.*

Janet Lyon: ***Women Demonstrating Modernism***/*Modernizmi Gösteren Kadınlar.*

Margaret Russett: ***The "Caraboo" Hoax: Romantic Woman as Mirror and Mirage***/*"Caraboo" Hilesi: Ayna ve Hayal Olarak Romantik Kadın.*

Sonya Mitchell: ***Dorothea Dix, or the Voice of the Maniac***/*Dorothea Dix, ya da Manyağın Sesi.*

Barbara Green: ***From Visible Fláneuse to Spectacular Suffragette? The Prison, the Street and the Sites of Suffrage***/*Ortalıkta Boşgezen'den Muhteşem Oy Savaşçısına mı? Cezaevi, Sokak ve Kadınların Oy Hakkı Savaşının Verildiği Yerler.*

Doris Witt: ***What (N)ever Happened***

***to Aunt Jemima: Eating Disorders, Fetal Rights and Black Female Appetite in Contemporary American Culture**/Jemima Hala'nın Başına (Asla) Gel(mey)en: Çağdaş Amerikan Kültüründe Yeme Bozuklukları, Cenin Hakları ve Siyah Kadınların İştahı.*

Rosaria Champagne: ***Oprah Winfrey's Scared Silent and The Spectatorship of Incest**/Oprah Winfrey'nin* Scared Silent *İsimli Show'u ve 'Ensest'i İzlemek.*

Alice Gambrell: ***You're Beatiful When You're Angry: Fashion Magazines and Recent Feminisms**/Kızınca Güzel Oluyorsun: Moda Dergileri ve Son Yılların Feminizmleri.*

S U B
S T A N C E

Sub-Stance

Cilt 23, Sayı 3, 1995

Paul Mann: *Masocriticism/Mazo-Eleştiri.*

Alphonso Lingis: ***Sex Objects**/Seks Nesneleri.*

Gene Fendt: ***Intentionality and Mimesis: Canonic Variations on Ancient Grudge, Scored for New Mutinies**/Niyet ve Mimesis: Antik "Grudge" Modası Üzerine Düzene Bağlı Çeşitlemeler, Hedef Yeni İsyanlar.*

Evelyn Cobley: ***Violence and Sacrifice in Modern War Narratives**/Modern Savaş Anlatılarında Şiddet ve Kurban Etme.*

Daniel Barbiero: ***What Guarantees a text? Authorship, Competence, and Imitation**/Metni Ne Garanti Eder? Yazarlık, Maharet ve Taklit.*

diacritics
a review of contemporary criticism

Diacritics

Cilt 25, Sayı 1, Bahar 1995; Özel sayı: **Latin/American Issues**/Latin ve Amerikan Sorunlar; Özel Sayı Editörü: Debra Castillo.

Nancy Vogeley: ***Turks and Indians: Orientalist Discourse in Postcolonial Mexico**/Türkler ve Hintliler: Sömürgecilik Sonrası Meksika'da Oryantalist Söylem.*

Doris Summer: ***Grammar Trouble: Cortazar's Critique of Competence**/Gramer Davası: Cortazar'ın Maharet Eleştirisi.*

Catherine Den Tandt: ***Tracing a Comprative American Project: The case of Québec and Puerto Rico**/Karşılaştırmalı Bir Amerikan Projesi İzlemek: Québec ve Porto Riko Örnekleri.*

Widerspruch

Sayı 28, Aralık 1994, **Medien, Macht und Maerkte**/Medya, İktidar ve Piyasalar

M. Kanuer, ***Demontage der Fernseh- und Radiokultur**/Televizyon ve Radyo Kültürünün Demontajı.*

H.U. Reck, ***Wider den TV-Populismus**/TV Popülizmine Karşı.*

H. Bondafelli, ***Gewalt durch Fernsehen?****/Televizyon Seyrederek Şiddet mi?*

A. Godenzi, ***Gewalt Gegen Frauen in den Medien****/Medyalarda Kadına Karşı Şiddet.*

S. Kappeler, ***Mediengewalt ohne Taeter und Opfer?****/Failsiz ve Kurbansız Medya Şiddeti mi?*

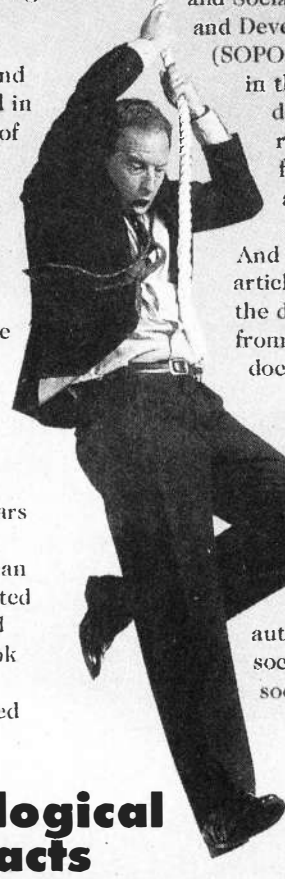
SOCIAL SECURITY.

Just how strung out are we? Can single parents make ends meet? Can our government afford our social security program? Is your lover going to give you AIDS?

The complexity of sociology and the policy sciences is reflected in Sociological Abstracts' family of databases. With our eclectic classification system, encompassing both broad and highly specialized fields, SA and SOPODA are the only comprehensive sources of information about how our global society works. Or doesn't.

Grab On.

Get a handle on over forty years of succinct, expertly prepared abstracts drawn from more than 2,000 core and discipline-related periodicals, as well as selected books, conference papers, book and other media reviews, and relevant dissertations published worldwide.



Social Fabric.

What's the best way to hold hands with these powerful databases? Sociological Abstracts (SA) and Social Planning/Policy and Development Abstracts (SOPODA) are available in three convenient media designed to complement your research requirements and fit your budget – print, online, and CD-ROM.

And now the full text of journal articles and other material cited in the databases is rapidly available from SOCIOLOGY*Express, our new document delivery service.

Threaded Together.

Find out for yourself why SA and SOPODA continue to be the databases of choice for authoritative coverage of sociology and the related social sciences.

sociological abstracts

P.O. Box 22206 • San Diego, CA 92192-0206
619/695-8803 • FAX 619/695-0416 • Internet socio@cerf.net

SOCIOLOGY*Express
1722 Gilbreth Road• Burlingame, CA 94010-1305
1-800-313-9966 • FAX 415/259-5058

© 1994 sociological abstracts, inc.

Yazarlara Not

Toplum ve Bilim'e gönderilen yazıların başka bir yerde yayınlanmamış, ya da yayınlanması amacıyla başka bir yere iletilmemiş olması gereklidir. Yazarlar, yazıları ile birlikte iki sayfayı geçmeyen İngilizce bir özet iletmelidirler. Ayrıca yazarlar, isimlerinin başına bir asteriks koyarak makalenin ilk sayfasının altında kendilerini ünvanlarıyla tanıtmalıdırlar.

Format: Makalede diğer kaynaklara yapılacak göndermeler, ana metin içinde uygun yerlere parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa no belirtilerek yapılmalıdır. Metin içinde aynı kaynaklara tekrar gönderme yapıldığında da aynı yöntem izlenmeli ve *"a.g.e."*, *"a.g.m."* gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır. Eğer yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yalnızca yayın yılını parantez içinde vermek yeterlidir; örneğin, "... İnalcık'ın (1985) belirttiği gibi...". Eğer yazarın adı metin içinde geçmiyorsa, hem yazarın adı, hem de atıfta bulunulan kaynağın yayın tarihi parantez içinde verilmelidir; örneğin, (İnalcık, 1985). Eğer sayfa numarası vermek gerekliyse, yazar adı ve yayın tarihinden sonra iki nokta üstüste konulmalı ve sayfa numaraları yazılmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985: 23-27). Eğer atıfta bulunulan kaynak iki yazar tarafından kaleme alınmışsa, her ikisinin de soyadları kullanılmalıdır; örneğin, (Lash ve Urry, 1987; 125-128). Eğer yazarlar ikiden fazlaysa, ilk yazarın soyadından sonra *"vd."* ibaresi kullanılmalıdır; örneğin, (İnalcık vd. 1985: 23-27). Eğer gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, aynı parantez içinde yazarların soyadları ve yayın tarihleri, aralarında noktalı virgül olacak şekilde sıralanmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985; Mardin, 1989; Poulanzas, 1979). Buradaki sırlama yazarların soyadlarına göre alfabetik olmalıdır. Metin içinde kaynak göstermek için dipnot kullanılmamalı, dipnotlar sadece ana metin içinde yer alması uygun görülmeyen notlar için kullanılmalıdır. Dipnotlarda yapılacak göndermelerde de yine ana metin içinde kullanılan yöntem izlenmelidir. Ana metinde ve dipnotlarda atıfta bulunulan tüm kaynaklar, yazının sonuna eklenecek "Kaynakça" içerisinde yer almalıdır.

Kaynakça: Kaynakçada sadece yazıda atıfta bulunulan eserler yer almalı ve bu eserler, yazarların soyadın göre alfabetik olarak sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eserinin kaynakçada yer alması halinde, her seferinde yazarın soyadı ve adının baş harfi tekrarlanacak ve sıralama, yazarın en son yayınlanmış çalışması en üste gelecek şekilde yapılacaktır. Yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla çalışması kaynakçada yer alacaksa, yayın tarihinden sonra "a, b, c" gibi ibareler konulmalı ve metin içinde de bu şekilde atıfta bulunulmalıdır. Kaynakçada yer alabilecek örnekler aşağıda belirtilmektedir:

Kitaplar:

Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985a) *The Urbanization of Capital*, Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985b) *Conciousness and Urban Experience*, Blackwell, Oxford.

Derleme kitaplar:

Gregory, D. ve Urry, J. der. (1985) *Social Relations and Spatial Structures*, Macmillan, Londra.

Dergilerdeki makaleler:

Johnson, L.C. (1994) "What future for feminist geography", *Gender, Place and Culture*, 1(1), 103-113.

Peet, R. (1985) "The social origins of environmental determinism", *Annals of the Association of American Geographers*, 75(2), 309-333.

Derleme kitaplar içindeki makaleler:

Massey, D. (1993) "Politics and space/lime" Keith, M. ve Pile, S. (der.) *Place and the Politics of Identity* içinde, Routledge, Londra, 141-161.

Urry, J. (1989) "Sociology and geography" Peet, R. ve Thrift, N. (der.) *New Models in Geography* içinde, Unwin, Londra, 795-317.

Tezler, yayınlanmamış çalışmalar:

Şen, M. (1992) *Development of the Big Bourgeolsie in Turkey*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Sosyoloji Bölümü, Ankara.

Ayrıca kaynakçada yer alan çalışmalar Türkçe yayınlanmış ise, parantez içinde mutlaka belirtilmelidir.

Toplum ve Bilim'e iletilecek yazılar bu formata uygun olarak A4 kâğıtlara her bir yanda marjlar bırakılarak, geniş aralıkla yazılmalı ve en az üç kopya olarak şu adrese gönderilmelidir:

Toplum ve Bilim
Konur Sokak No: 24/4
06640 Kızılay/Ankara

Dergiye ulaşan yazılar en geç iki ay içinde hakem okurların da katkısıyla değerlendirilecek ve sonuç yazarlara yazılı olarak iletilecektir.

Toplum ve Bilim

51/52

Sonat *Sınır Sorunu ve Büyüme* Eser *Bir "Anayasal Reform" Önerisi* Eren *Piyasa Sosyalizmi* Çeçen *Sosyal Demokrat İktisat Politikaları* Güneş-Ayata *Gecekondularda Kimlik Sorunu* Peker *Türkiye'de Nüfus Politikası (1980-88)* Akşit *Çocuk Ölümlerinde Anne Eğitiminin Rolü* Millas *Türk Edebiyatında Yunan İmajı* Gülalp *Ulusal Kimliğe Karşı Dinci Kimlik* Tekeli-İlkin *Mustafa Celâleddin Bey'in Mükâleme Adlı Risalesi* Şeni *Türk Efsanelerinde İstanbul* Aksoy *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın Çeşitli Yönleri*

53

Arat *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi* Kandiyoti *Kadın, İslâm ve Devlet* Özbay *Türkiye'de Kadın ve Çocuk Emeği* Kabasakal *Kadınlar, Örgütler ve Güç Dağılımı* Göle *Batı Modernizmi ve Post-Feminizm* Parla *Romanın Çıkışında Kadın* Smith-Smith *İstanbul'da Teori X ve Y* Türkcan *Sanayi Ötesi Toplumda Para, Emek ve Devlet* Boratav *Sanayi Ötesi Toplumda Değer Yasası* Arın *Bir Yeni Anayasa Tasarımı Üzerine* Çakır *Osmanlı Kadın Dernekleri*

54/55

Divitçioğlu *Nasıl Bir Tarih* Berktay *Dört Tarihçinin Sosyal Portresi* Deringil *Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Geleneğin' İcadı* Esenbel *Japon Islahat Düşüncesi* Toprak *Sosyal Tarihin Alanı* Berktay *Simon Schama* Yenal-Yenal *Alman Tarihinin Özgünlükleri* Öncü *"İnsan, Aile, Kültür" Üzerine*

56/61

Taymaz *Kriz ve Teknoloji* Yentürk *Post-fordist Gelişmeler ve Dünya İktisadî İşbölümünün Geleceği* Lipietz *Uluslararası İşbölümünde Yeni Eğilimler* Harvey *Esneklik: Tehdit mi Fırsat mı?* Yenal & Yenal *2000 Yılına Doğru Dünyada Gıda ve Tarım* Hirst & Zeitlin *Esnek Uzmanlaşma ve İngiliz İmalat Sektörü* Güvenç *İstanbul Tekstil Sanayiinde Üretim Faktörleri* Uğur *İletişim, İşletmecilik ve Örgüt Sosyolojisinin İlk Randevusu* Alada *Adam Smith'de Yanılma Faktörü*

62

Keyder *Türk Milliyetçiliğine Bakmaya Çalışırken* İnan *Mukayeseli Tarih Yazını İçin Bir Öneri* Deringil *Abdülhamid Döneminde Törenler, Simgeler, Mitler* Özdoğan *Türk Ulusçuluğu ve Türkî Cumhuriyetler* Çınar *Küresel Sermaye ve Ulus-Devlet Üzerine Etkileri* Kadıoğlu *Devletini Arayan Millet: Almanya Örneği* Üstel *ABD'de Etnik Topluluklar* Keyman *Postmodernizm ve Radikal Demokrasi*

63

Mutman *Kriz ve Değer: 21. Yüzyılın Eşiğinde Kapitalizm ve İdeoloji* Erdoğan *Metinlerarasılık, Hegemonya ve Siyasal Alan* Baker *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme* Tekeli *Demokratik Düşüncenin Temellendirilmesi ve Eleştirel Kuram Üzerine Düşünceler* Suğur *Türkiye'de Esnek Üretim ve Küçük Sanayi: OSTİM Sanayi Bölgesi Esnek Uzmanlaşmanın Neresinde?* Kırlı-Kolluoğlu *Avrupamerkezcilik: Sosyal Teorinin Kör Noktası* Yılmaz *Kardeşlik Düşüncesi Hakkında* Özdoğan *"Türk Milliyetçiliğine Bakmaya Çalışırken"in Düşündürdükleri*

64/65

Işık *Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması* Akcan *İletişim ve Tüketim Toplumunda Mekânsal Farklılığa Ait Çelişkiler* Eraydın *Mekân Organizasyonuna İlişkin Değişen Paradigmalar* Helvacıoğlu *Tarihî-Coğrafî Materyalizm* Pınarcıoğlu *Yeni Coğrafya ve Yerellikler* Pratt *Eleştirel Realizm ve Toplumbilimsel Araştırmalarda Pratik Anlamları* Geenhuisen & Nijkamp *Sürdürülebilir Kenti Nasıl Planlamalı?* Sarıkartal *Bazı Orta Çağ İslâm Yapıtlarında "Öteki" Mekânların Oluşumu* Çalışkan *1980 Sonrası Coğrafya Ders Kitaplarında Mekân ve Birey Kurguları*

66

Boratav *Köy Hanehalkı Anketlerinden Kırsal Sınıflara* Ansal *Türk Sanayiinde Ücretli Kadın Emeğinin Değişen Konumu* Buğra *Cumhuriyet Dönemi Girişimcilik Tarihi ve YDH* Şen *Türkiye Büyük Burjuvazisinin Anatomisi* Demir *Türkiye'de İşçileşme Süreçleri* Serçe *1923 İzmir-Aydın Demiryolu Grevi* Erder *Yeni Kentliler ve Kentin Yeni Yoksulları* Açıkel *Mikro Mekân Paradigmasına Giriş* Keyman *Demokrasi, Topluluk ve Fark* Yeğenoğlu *Oryantalizm ve Milliyetçi Söylem Arasında Kadın ve Peçe*